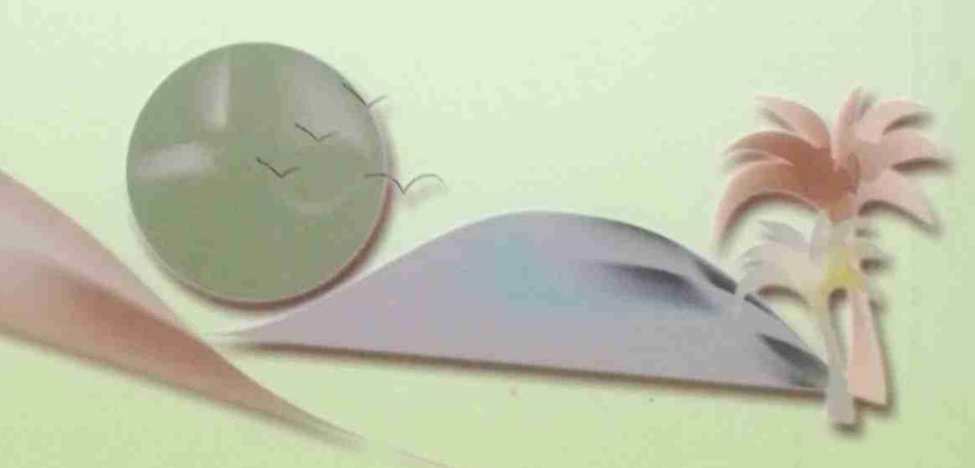
نور الدين السد



دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي



الجزء الأول



ديوان المطبوعات الجامعية

الدكتور نور الدين السد



الشعرية العربية

دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي

الجزء الأول



ديوان المطبوعات الجامعية

رقم النشر: 4.02.4086
رقم ر.د.م.ك (ISBN): 978.9961.0.1113.3
رقم الإيداع القانوني: 4438/ 2007

محتويات الكتاب

الفصل الثاني

توضيح اقتضاه المقام

عندما تقرر إعادة طبع كتاب الشعرية العربية ودمجه في برنامج تظاهرة الجزائر عاصمة الثقافة العربية ، اقتضت الضرورة التقنية تقسيمه إلى جزأين ، ولكن الأليق بهذا الكتاب أن يقتنى بجزأيه وذلك لوحدة الموضوع.

إن رغبتنا أن يكون هذا الكتاب في متناول الطلبة والباحثين بالنظر إلى نفاذ طبعته الأولى منذ زمن بعيد لكثرة الطلب عليه لانتشار مقروئيته ، بحكم إدراجه في في البرنامج المقرر على طلبة اللغة والأدب العربي في الجامعات الجزائرية والعربية ، إضافة لخصوصية الموضوع مع تظاهرة الجزائر عاصمة الثقافة العربية التي تحتضنها الجزائر باعتزاز كبير ، وهنا تبدو مسوغات إعادة طبعه.

إن عامل الوقت الذي لم يسعف الأستاذ المؤلف في تجسيد مطمحه بإعادة النظر في مكونات الكتاب ، وتدارك بعض الهنات المطبعية ، أو ما لحق الطبعة الأولى من نقص أو سهو في بعض المسائل التقنية.

نأمل أن تتاح الفرصة لاحقا لتدارك كل ما سبقت الإشارة إليه ، مع تقديم مشروع الشعرية العربية كاملا منذ عهد التأسيس إلى يومنا هذا ، وذلك وفق قراءة نقدية مفصلة ومتكاملة المنظومة والأدوات ، ومنسجمة الرؤية والآليات ، ولها من الإمكانيات المعرفية ما يمكنها من تفكيك خصوصية الشعرية العربية بنية ووظيفة.

وإذا كانت الضرورة التقنية اقتضت تقسيم الكتاب إلى جزأين ، فإن وحدة الموضوع والدراسة تقتضي اقتناء الجزأين معا لأن قراءة أي جزء دون الآخر سيبتر هذه الوحدة ، ويقطع انسجام البحث وتناسقه ، ويشوش فكر القارئ ، مع شديد الاعتذار للقرار عما يبدو لهم من هنات ، معولين على سماحتهم العلمية.

الدكتور نور الدين السد

المقدمة

حظي العصر العباسي باهتمام عدد كبير من الدارسين، ومؤرخي الأدب، وأول مايسترعي الانتباه في بعض هذه الدراسات أنّها تقّر بأن هذا العصر كان يمثّل قمّة التطوّر الفني للقصيدة العربية التقليدية، وذهبت بعض الدراسات مذهباً مخالفاً فرأت في هذه القصيدة خروجاً على سنن العرب في نظم الشعر، لأن الشعر في عرف هؤلاء هو ماالتزم نمط القصيدة الجاهلية في بنائها ومقاييسها، وقد كان لاختلاف وجهات نظر الدارسين في هذا الشأن فضل اختيار هذا البحث لعلّهُ يُسهم في إنارة بعض الجوانب الفنية التي تميّزت بها القصيدة العربية في العصر العباسي الأول.

ونظراً إلى امتداد المرحلة العباسية وطولها (بين سنة 132هـ وسنة 606) فإنّنا آثرنا أن نتناول في هذه الدراسة حقبة زمنية محددة (بين سنة 132هـ وسنة 233هـ) وهي الحقبة التي درج مؤرخو الأدب العربي القديم على تسميتها بالعصر العباسي الأول.

ففي هذا العصر الذي يعدّ انقلاباً سياسياً واجتماعياً وثقافياً برز الدور الهام لعملية المثاقفة الحضارية مع الشعوب الفارسية واليونانية والهندية وغيرها.

غير أنّ صدمة التلاحم المفاجئ تطلّبتْ مدّة لاستيعاب ثقافات هذه الشعوب وتفهمها، ومن ثمّ محاولة المواءمة بينها وبين مايتناسب والفكر العربي الإسلامي، وكان لكّل ذلك أثره المباشر وغير المباشر في الحركة الشعرية العباسية.

ولا يقصد بالتطوّر الفني- في هذا البحث- ذلك الانقطاع الجذري بين القصيدة العباسية والقصيدة الموروثة عن العصور السابقة، وإنّما يقصد به استمرار بعض القيم الفنية والجمالية الماضية في متن القصيدة العباسية، لأن امتداد قيم الماضي في الحاضر لا تعيق حركة التطوّر، بل تغنيها وتوّسع دائرتها وتعطيها دلالات وأبعاداً فنية جديدة، وتظهر ملامح التطوّر الفني في صياغة هذه القيم الفنية والجمالية، فيكون النمط الجديد معبّراً عن طابع المرحلة وخصوصيتها الفنية وآفاقها الجمالية والإبداعية، وتطّور القصيدة بهذا المعنى هو حالة انبثاقها عمّا سبقها من نصوص تماثلها في جنسها الأدبي.

ويلاحظ في ثنايا هذا البحث أنّ تطوّر القصيدة العربية في العصر العباسي الأول قد سار ضمن محورين:

1- المحور الأول: تجسّد في حفاظها على بعض الخصائص الفنية الموروثة من العصور السابقة.

2- والمحور الثاني: هو محاولة تجاوز الموروث الشعري تلاؤماً مع ظروف البيئة الحضارية الجديدة.

ويتداخل هذان المحوران في القصيدة العربية، وهو تداخل مشروع أثبتت هذه القصيدة أصالتها من خلاله.

وقد ولّدت هذه الظروف الحضارية فهماً جديداً لماهية الشعر ووظيفته، وأتاحت للشعراء فرصة العناية بالتشكيل الشعري، فلم يركزوا اهتمامهم في التعبير عن تجاربهم الشعرية ومواقفه الفكرية فحسب، وإنّما اهتمّوا بكيفية التعبير عن هذه التجارب وهذه المواقف، فأغنوا بذلك حركة الشعر بما أضافوه إليها من أساليب فنية جديدة.

ومن أجل رصد ملامح التطّور الفني الذي لحق القصيدة العربية في هذا العصر، حاولنا الاستفادة من الجهود النقدية القديمة، وكان ارتكازنا عليها واضحاً في كثير من القضايا الفنية، ولم نغفل جهود بعض الدارسين المعاصرين الذين تناولوا جوانب تتعلّق بهذه الظاهرة الأدبية، كما استفدنا من بعض معطيات المناهج النقدية الحديثة، وكانت هذه الاستفادة خاضعة لما يتلاءم وطبيعة الظاهرة المدروسة، فلم يك في استطاعتنا تقّصي جوانب التطّور الفني في القصيدة العربية دون وضعها في إطارها التاريخي، ولا سيما أن للظروف الاجتماعية- التاريخية وللظواهر الثقافية المحيطة بالشاعر دوراً كبيراً في توجيه مسار شعره، ولم يكن في مقدورنا رصد ملامح التطوّر الفني للقصيدة دون تحديد خصائص بنائها، ومن ثمّ استنطاق النّص الشعري باعتباره بنية من العلاقات المتفاعلة يكشف تفاعلها عن الدلالات الفنية والجمالية للأثر الأدبي، ومن هنا كان النّص الشعري (القصيدة) منطلقاً أساسياً في رصدنا لحركة التطوّر الفني التي تسعى هذه الدراسة إلى إظهارها.

وقد اقتضى البحث أن نقسمه إلى (مقدمة وأربعة فصول وخاتمة). وكان عنوان الفصل الأول: (مفهوم القصيدة العربية وبناؤها) وعرفنا من خلاله مفهوم القصيدة وأشرنا إلى بعض خصائصها الفنية مثل الطول والقصر، وعرضنا اختلاف وجهات نظر الدارسين حول هذا الجانب، ثم ذكرنا أنماط الشعر التي نظم الشعراء العباسيون فيها أشعارهم، وتتبعنا مفهوم الوحدة في القصيدة العربية عند نقادنا القدماء، وأشرنا إلى اختلاف الدارسين المعاصرين حول توافر الوحدة في القصيدة وانعدامها، وحاولنا الدلالة على توافرها في القصيدة العباسية، كما درسنا ظاهرة الموسيقى الشعرية في

بنية القصيدة العربية، وقلنا بتعدّد محاورها، ثمّ حاولنا رصد بناء القصيدة المركبة وتطوّرها إلى نهاية العصر العباسي الأول.

أمّا الفصل الثاني فقد خصص لدراسة العوامل المؤثرة في تطوّر القصيدة في العصر العباسي الأول، وتطرّق الحديث إلى تأثير المجال السياسي والمجال الاجتماعي- التاريخي والمجال الاقتصادي في القصيدة، وحظيت البنية الثقافية لهذا العصر ببعض التفصيل، فألمحنا عبرها إلى دور الترجمة في عملية المثاقفة، وإلى دور المعتزلة في الفكر والأدب، وإلى أثر الدراسات القرآنية في الشعر، وإلى موقف اللغويين والنحاة من التقليد والتجديد، وإلى آراء النقاد في القصيدة المحدثة، ثمّ مواقف كتّاب الدواوين من الحركة الشعرية.

أمّا الفصل الثالث فقد تّم الكشف من خلاله عن الخصائص الفنية التي كان الشعراء يحرصون عليها في مقدماتهم، وتناول البحث جميع اتجاهات المقدمات في القصيدة المركبة بالدراسة التطبيقية، وانتقل إلى ظاهرة الرحلة في هذه القصيدة، فتتبع ما لحقها من تطوّر، وتبيّن لنا أن الشعراء قد أغنوا دلالات الرحلة البرية برؤى جديدة، وأضافوا نمطاً جديداً لطبيعة الرحلة في القصيدة المركبة، وهو نمط الرحلة البحرية أو النهرية، وقد كان وراء ذلك ظروف حضارية وعوامل فنية متنوعة.

وأفرد الفصل الرابع لدراسة (تطوّر الموضوعات في القصيدة العربية) فحددنا في البدء مفهوم مصطلح الموضوع، ثم درسنا شرائح من بعض الموضوعات التقليدية، مثل: المديح والهجاء والرثاء والغزل، وأشرنا إلى ما لحقها من تطوّر فني، ثم درسنا موضوعين جديدين، وهما: موضوع الخمرة وموضوع الطرد.

وتضمنت الخاتمة بعض النتائج التي خلص إليها البحث، وهي تؤكد بجملتها ظاهرة التطوّر الفني للقصيدة العربية في العصر العباسي الأول، وأردف البحث بملحق لبعض إحصائيات الأوزان الشعرية منذ العهد الجاهلي إلى نهاية العصر العباسي الأول، وتبيّن من خلال هذه الإحصائيات أن جملة من شعراء العصر العباسي قد مالوا إلى النظم في الأوزان المجزوءة، وعدّ البحث هذه الظاهرة شكلاً من أشكال التطوّر الفني الذي لحق القصيدة العربية في هذا العصر. يقـول الناقد كمال أبو ديب:

الشعرية ليست قضية شكلية أو لعبة تمنح جواز سفر لدخول عالم الشعر لقصائد أو عصور تحولت اللغة فيها إلى زخرف.

الشعرية لا تنسلخ عن المصير الإنساني، عن الرؤيا، عن بُطُولةِ تَبْنِي الإنسان ومشكلاته وأزماته وصراعاته وأسئلته الممزقة التي يواجه بها وجوده المغلق، وبها يواجه اضطهاده واستغلاله وسحقه وبؤسه وتمرده ومطامحه وتطلعاته.

الشعرية والشعر هما جوهريًا نهج في المعاينة، طريقة في رؤيا العالم واختراق قشرته إلى لباب التناقضات الحادة التي تنسج نفسها في لحمته وسداه وتمنح الوجود الإنساني طبيعته الضدية العميقة، مأساة الولادة وبهجة الموت، وبهجة الولادة ومأساة الموت.(1)

1- «في الشعرية» - مؤسسة الأبحاث العربية،بيروت،1987 ص 143 .

ولا يزعم هذا البحث أنه يقول كلمة أخيرة في هذا الشأن، وإنّما يكفيه أنّه حاول مخلصاً أن يرصد جوانب التطوّر الفني للقصيدة العربية في هذه الحقبة الزمنية الطويلة، وأن يكون اعتماده الأساسي على دراسة النصوص الشعرية دراسة تطبيقية. وأرجو أن يكون هذا البحث قد وفّق إلى دراسة هذه الظاهرة الفنية، وأن ماورد فيه من أفكار غير مجانبة للصواب، وحسبي أنني اجتهدت وبذلت جهداً في سبيل إخراجه على ماهو عليه. والكمال لله وحده.

الفصل الأول

مفهوم القصيدة العربية وبناؤها

I- مفهوم القصيدة .

1- تعريف لغوي.

2- الطول والقصر في القصيدة العربية.

II- الأنماط الشعرية :

1- القصيدة المركبة.

2- القصيدة البسيطة.

3- المقطعة.

4- النتفة.

5- البيت المفرد أو اليتيم.

III- الأنماط الشعرية الجديدة :

1 - إبتكار الأوزان الجديدة.

2 - المزدوج.

3 - المخمّس.

IV- الوحدة في القصيدة العربية.

1 - مقاربات من مفهوم الوحدة في النقد القديم.

2 - الوحدة في النقد الحديث.

3 - الوحدة في القصيدة العربية في العصر العباسي الأول.

V- الموسيقى الشعرية في بنية القصيدة العربية.

VI- بناء القصيدة العربية وتطوّرها.

1 - بناء القصيدة العربية .

2 - تطوّر القصيدة في العهدين الإسلامي والأموي.

3 - تطوّر القصيدة في العصر العباسي الأول.

I ـ مفهوم القصيدة العربية وبناؤها

1- تعريف لغوي:

يرى بعض اللغويين وأصحاب المعجمات أن الأصل اللغوي لكلمة قصيدة من القصد «والقصد من الشعر: ماتم شطر أبياته»[1] وفي التهذيب: «شطر بنيته»[2]، سمي بذلك لكماله، وصحة وزنه[3]. وقال ابن جني: «سمي قصيداً لأنّه قصّد واعتمد... والجمع قصائد، وربّما قالوا: قصيدة»[4] وقال أيضاً: «فإذا رأيت القصيدة الواحدة قد وقع عليها القصيد بلا هاء، فإنّما ذلك لأنّه وضع على الواحد اسم جنس اتساعاً.»[5] ويقول الجوهري: «القصيد جمع القصيدة، لسفين جمع سفينة، وقيل الجمع قصائد وقصيد.»[6] وقيل: «سمي قصيداً لأنّ قائله احتفل له، فنقّحه باللّفظ الجيّد والمعنى المختار، وأصله من القصيد، وهو المخ السمين الذي يتقصّد أي يتكسر لسمنه، وضدّه الرير والرار، وهو المخ السائل الذائب الذي لا يميع كالماء ولا يتقصد. والعرب تستعير السمن في الكلام الفصيح، فتقول: «هذا كلام سمين أي جيّد.» وقالوا: «شعر قصّد إذا نقّح وجوّد وهذّب.» وقيل: «سمي الشّعر التام قصيداً لأنّ قائله جعله من باله فقصد له قصداً، ولم يحتسه حسياً على ماخطر بباله وجرى على لسانه،

---

(1) ابن منظور1955- لسان العرب. دار صادر، بيروت، لبنان: (مادة قصد).

(2) المصدر نفسه: (مادة قصد).

(3) المصدر نفسه: (مادة قصد).

(4) المصدر نفسه: (مادة قصد).

(5) المصدر نفسه: (مادة قصد).

(6) المصدر نفسه: (مادة قصد).

بل روى فيه خاطره واجتهد في تجويده، ولم يقتضبه اقتضاباً، فهو فعيل من القصد وهو الأمّ، ومنه قول النابغة: (من الطويل)

وقائلةٍ: من أمّها واهتدى لها؟ زيادُ بن عمرو أمّها واهتدى لها.

أراد قصيدته التي يقول فيها: (من البسيط)

يادَارَميَّة بالعلياء فالسَّنَدِ.»[1]

ويقول ابن بزرج: «أقصد الشاعر وأرمل وأهزَجَ وأرجزَ من القصيد والرمل والهزج والرجز، وقصَّد الشاعر أقصد، أطال وواصل عمل القصائد، قال: (من الرجز)

قَدْ وَرَدَتْ مثلَ اليَمَاني الهزهاز
يَدْفَعُ عَنْ أعْنَاقِهَا بالأعجاز
أعْيَتْ على مقصدنا والرَّجَّاز.[2]

(1) المصدر نفسه: (مادة قصد).

(2) ابن منظور1955- لسان العرب: (مادة قصد).

وأكد ابن رشيق ماذهب إليه اللغويون في تعريف القصيدة فقال: «إن اشتقاق القصيد من «قصدت الشيء» كأنّ الشاعر قصد إلى عملها على تلك الهيئة»[1] وحسب هذه التعريفات اللغوية فإنّ جميع الأنماط الشعرية تدخل في دائرة القصيدة، مادامت القصدية متوافرة في التأليف والعمل، ولعلّ قصور هذه التعريفات اللغوية في تحديد مفهوم القصيدة يعود إلى تركيزها المباشر على الأصل اللغوي للكلمة دون الاهتمام بدلالتها الفنية والجمالية.

وأجدر المحاولات بالمناقشة من بين ماذكره اللغويون في تفسير اشتقاق هذه الكلمة؛ هو مااختاره «لاندبرج» «Landberg» من أن معناها :«شعر الغرض والقصد»، وانطلاقاً من هذا التعريف يزعم «لاندبرج» أن «كلّ مساومة وأتجار بالشّعر القديم والحديث، وكل جشع لا يعرف الشبع في الفطرة العربية، وجد التعبير عنه في لفظ: قصيدة[2] وتصدى «بروكلمان» لهذا التفسير غير العلمي في قوله: «إنّ الغرض والقصد لم يكن في الزمن القديم أصلاً ولم يكن في الزمن المتأخر دائماً، هو كسب الجزاء المادي[3] وذهب «جورج ياكوب» «George Jacob» إلى تفسير كلمة «قصيدة» بأنّ معناها: «شعر التسوّل»[4] وردّ عليه «بروكلمان»

---

(1) ابن رشيق (1981- العمدة في محاسن الشعر، وآدابه ونقده. تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط4، دار الجيل، بيروت: 183/1.

(2) بروكلمان، كارل 1968- تاريخ الأدب العربي. ترجمة عبد الحليم النجار، ط2، دار المعارف بمصر: 59/1 نقلا عن Lanberg- Arab 111. P34

(3) المرجع نفسه: 59/1.

(4) المرجع نفسه: 59/1 نقلاً عن: George Jacob- Studien in arab Dichtern P: 111- P:-203

قوله، ورأى أنّه لم يصب في تفسير مفهوم القصيدة، «لأنّ ذلك لا يصحّ إلاّ في عصور الانحلال والاضمحلال، وإذا صحّ أنّ لفظ «القصيدة» بعيد القدم، فمن الممكن أن يكون «الغرض والقصد»، بحسب الأصل غرضاً من أغراض السحر، وكثيراً ماصار غرضاً سياسياً في وقت متأخر، ثمّ صار يستعمل بأوسع معاني الكلمة في جميع أغراض الحياة الاجتماعية، وإن كان من الحق أنه استعمل أيضاً منذ عهد قديم في أغراض أنانية محض»[1]، ويبدو أنّ «لاندبرج» و«ياكوب» قد استغلا بعض المفاهيم اللغوية لمصطلح قصيدة واعتمادها أساساً في التحامل والطعن على الشعر العربي بعامة، واتهام الشعراء بالجشع بخاصة، وتعدّ تعريفاتهما الخاطئة نتيجة منطقية لإساءتهما فهم مصطلح قصيدة في الشعر العربي.

وقد راج مفهوم «القصيدة» وتداوله الخاص والعام، وهو يدلّ على الشكل الأصولي للشعر العربي، ويتميّز هذا الشكل بالتزام خصائص فنية وجمالية وهي: الوزن، والقافية، واللفظ، والمعنى[2]، ولعلّ هذه المقاييس التي حددها النقّاد العرب القدماء للشّعر قد اعتمدوا القصيدة العربية مرجعاً لها، وتتضّح هذه الخصائص عند قدامة بن جعفر في تعريفه حدّ الشعر: «إنّه قول موزون مقفى يدل على معنى، فقولنا «قول» دال على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشعر، وقولنا، «موزون» يفصله مما ليس بموزون، إذا كان من القول موزون وغير موزون، وقولنا «مقفى» فصل بين ماله من الكلام الموزون قواف وبين مالا قوافي له ولا مقاطع، وقولنا «يدل على معنى» يفصل ماجرى من القول على قافية ووزن مع دلالة على

---

(1) المرجع نفسه: 1/ 59

(2) ابن رشيق- العمدة: 1/ 119.

معنى مما جرى على ذلك من غير دلالة على معنى، فإنه لو أراد مريد أن يعمل من ذلك شيئاً على هذه الجهة لأمكنه وماتعذّر عليه».[1]

وهذه الخصائص التي حددها قدامة، أكدّها ابن طباطبا بقوله: «فإذا ورد عليك الشعرّ اللطيف المعنى، الحلو اللفظ، التام البيان، المعتدل الوزن، مازج الروح، ولاءم الفهم، كان أنفذ من نفث السحر، وأخفى دبيبا من الرقى، وأشد إطراباً من الغناء، فسلّ السخائم، وحلّل العقد، وسخى الشحيح وشجّع الجبان، وكان كالخمر في لطف دبيبه وإلهائه، وهزه وإثارته، وقد قال النبي (ص): «إن من البيان لسحراً».[2] فغاية الشعر هنا هي التأثير في المتلقي بإعطائه خبرة جديدة في ثوب فني منسجم، مفعم بالصورّ الفنيّة الجميلة، ذات التوتر الإيقاعي المعبّر عن تجربة الشّاعر الكشفية، وقد تنوعت تعاريف الشّعر عند النقاد العرب، وجميعها تصبّ في نهر واحد، قوامه الجودة، وهدفه إمتاع المتلقي وإفادته، ويضيف صاحب «البرهان في وجوه البيان» إلى مقاييس الشعر التي حصرها بعضهم في الوزن والقافية واللفظ والمعنى خصائص هامة، من بينها قضية **«الشاعرية»**، وهي من أبرز سمات القصيدة وأخطرها، ولايحظى النصّ بدونها بسمته الأدبية، و«النصّ يأخذ بتوظيف الشاعرية في داخله ليفجّر طاقات الإشارات اللغوية فيه، فتتعمّق ثنائيات الإشارات وتتحرك من داخله لتقيم لنفسها مجالاً تفرز فيه مخزونها الذي يمكنّها من إحداث أثر

---

(1) ابن جعفر، قدامة دت- نقد الشعر. تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت: 64.

(2) ابن طباطبا، العلوي 1956- عيار الشعر. تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة: 16.

إنعكاسي يؤسس للنصّ بنية داخلية تملك مقومات التفاعل الدائم، من حيث أنها بنية ذات سمة شمولية، قادرة على التحكم الذاتي بالنفس، ومؤهلة للتحوّل فيما بينها لتوليد مالا يحصى من الأنظمة الشاعرية فيها، حسب قدرة القارئ على التلقي»[1] والشاعر عند ابن وهب هو ذلك الإنسان المرهف الحسّ، الدقيق المشاعر، المتمكن من صنعته، الخارج عن المألوف في إبداعه، ولفظة الشاعر عنده مطابقة لدلالتها اللغوية، فهي «من شعر يشعر شعراً فهو شاعر... ولا يستحق هذا الاسم حتى يأتي بمالا يشعر به غيره. وإذا كان إنما استحق اسم الشاعر لما ذكرنا، فكل ماكان خارجاً من هذا الوصف فليس بشاعر، وإن أتى بكلام موزون مقفى.»[2] وهذا النص يشي بفهم عميق لعملية الإبداع الشعري، وماتنطوي عليه من استعدادات نفسية، وخصوصيات ذاتية، ويركز على الجانب التخيلي من الشعر، وإن كان لا يشير صراحة إلى ذلك، إلاّ أن هذا الجانب يمكن استخلاصه من النصّ، وأشار ابن وهب إلى دور الشعور أو التجربة الشعرية في خلق القصيدة. ولكنّه لم يهمل البنية اللغوية المنتظمة ضمن إطار الوزن والقافية، وماتتضمنه هذه الخصائص من دلالات لغوية وصوتية ونفسية. ويخلص ابن وهب إلى القول بأن المعرفة العروضية لا يمكنها أن تخلق شاعراً. وهذا ماتنمُّ عليه جملة «وإن أتى بكلام موزون مقفى». ولا يكتفي ابن وهب بحدود الطبع، والاستعدادات النفسية، ومعرفة الأوزان والقوافي، بل تجاوزها إلى قضايا بلاغية، لها علاقة وطيدة بعملية التشكيل الفني

(1) الغذامي، عبد الله محمد 1985- الخطيئة والتكفير. النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية: 22-23

(2) ابن وهب، اسحق 1969- البرهان في وجوه البيان. تحقيق حفني محمد شرف، مطبعة الرسالة، القاهرة: 164.

للقصيدة، فقال: «وأما التشبيه فهو من أشرف كلام العرب، وفيه تكون الفطنة والبراعة عندهم، وكلما كان المشبه منهم في تشبيهه ألطف، كان بالشعر أعرف، وكلما كان بالمعنى أسبق، كان بالحذق أليق.»[1] وهو هنا يشير إلى جوانب أساسية في تشكيل الصورة الفنية، ويلحّ على قضية الأسلوب الذي من ضمنه «التشبيه» وبه ينحرف النص عن معناه الحقيقي إلى معناه المجازي، وهذه سمة لأي تعبير بياني،[2] وأكدّ ابن رشيق آراء ابن وهب في قضية الشعر والإبداع فقال: «وإنما سمي الشاعر شاعراً لأنّه يشعر بمالا يشعر به غيره، فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه، أو استظراف لفظ وابتداعه، أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني، أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ، أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر، كان اسم الشاعر عليه مجازاً لا حقيقة، ولم يكن له إلاّ فضل الوزن، وليس بفضل عندي مع التقصير.»[3]

والدليل على أن النقاد العرب عرّفوا الشعر، وكانوا يقصدون القصيدة، تفضيلهم للقصيدة، قولهم: إن الأنماط الشعرية الأخرى في مرتبة أدنى من القصيد وهو أحسن الشعر[4]، وقد راج مفهوم القصيدة، وتداوله الخاص والعام، وهو يدلّ على الشكل التقليدي أي الأصولي للشعر العربي، الذي يلتزم وحدة الوزن ووحدة القافية، يقول ابن خلدون في تعريف الشّعر معتمداً نمط القصيدة: «الشّعر هو الكلام البليغ، المبني على الاستعارة

(1) المصدر نفسه: 130.
(2) الغذامي- الخطيئة والتكفير: 25.
(3) ابن رشيق- العمدة: 1/116.
(4) ابن رشيق- العمدة: 1/ 182-184، وابن وهب- البرهان: 127.

والأوصاف، المفصّل بأجزاء متّفقة في الوزن والرويّ مستقل كلّ جزء منها في غرضه ومقصده عمّا قبله وبعدهُ، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به، فقولنا الكلام البليغ جنس، وقولنا المبنيّ على الاستعارة والأوصاف؛ فصل عمّا يخلو من هذه فإنه في الغالب ليس بشعر، وقولنا المفصّل بأجزاءٍ متفقة الوزنِ والرّويّ فصل له عن الكلام المنثور الذي ليس بشعر عند الكلّ، وقولنا مستقّل كلّ جزء منها في غرضه ومقصده عمّا قبله وبعده، بيان للحقيقة لأنّ الشّعر لا تكون أبياته إلاّ كذلك ولم يفصل به شيء، وقولنا الجاري على الأساليب المخصوصة به فصل له عمّا لم يجر منه على أساليب العرب المعروفة، فإنه حينئذ لا يكون شعراً إنما هو كلام منظوم لأن الشعر له أساليب تخصّه لا تكون للمنثور وكذا أساليب المنثور لا تكون للشعر، فما كان من الكلام منظوماً وليس على تلك الأساليب، فلا يكون شعراً.[1] والأسلوب الصحيح عند ابن خلدون هو اتباع منهج أو بناء القصيدة العربية المركبة، كالإبتداء بالنسيب ووصف الوقوف على الأطلال، وطرق المدح، أو الرثاء، ثم التزام عمود الشعر، كما يدل على الطرائق المختلفة لالتقاط بعض الحقائق شعرياً، وعلى الصيغ الشعرية لإدراك هذه الحقائق، وهذا الأسلوب يحكم صلة الشاعر بالعالم، ويفرض موقفاً من الموضوع الذي يراد إدخاله في القصيدة، وكلية الأسلوب تتمثّل في أن كل باعث من بعض الأغراض إلى وصف الموضوع، وكل تركيب يعبّر عن الموضوع ينبغي أن يعدّ من القالب الشعري، وفقاً لموقف الشاعر من هذا الموضوع.[1]

(1) ابن خلدون 1982- المقدمة. ط5، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان: 573.

ويتضح مما تقدّم أن النقاد العرب القدماء اهتموا بقضايا نقدية كثيرة ومتنوعة في القصيدة العربية، القديمة، وأهم هذه القضايا التعريف بالشعر وأركانه ووسائله، وفرّقوا بين المنظوم والمنثور، وتحدّثوا عن بناء القصيدة العربية وأقسامها وأساليبها.

2- الطول والقصر في القصيدة العربية:

اعتمد النقاد القدماء والمحدثون معياراً كمياً للتفريق بين القصيدة والمقطعة، فهم يرون أن مازاد على عدد معيّن من الأبيات سمّي «قصيدة»، وماقلّ عن هذا العدد فهو «مقطعة» يقول الأخفش: «ومما لايكاد يوجد في الشعر البيتان الموطآن ليس بينهما بيت... وليست القصيدة إلاّ ثلاثة أبيات»، فجعل القصيدة ماكان ثلاثة أبيات. وقال ابن جني: «وفي هذا القول من الأخفش جواز، وذلك لتسميته ماكان على ثلاثة أبيات قصيدة، قال: والذي في العادة أن يسمى ماكان على ثلاثة أبيات أو عشرة أو خمسة عشر قطعة، فأما مازاد على ذلك فإنما يسميه العرب قصيدة»[2] ويقول الفراء: «أن القصيدة مابلغت العشرين بيتاً فأكثر»[3]، وقد استفاد ابن رشيق من هؤلاء الذين سبقوه في تحديد عدد أبيات القصيدة، قال: «وقيل إذا بلغت الأبيات سبعة فهي قصيدة، ولهذا كان الإيطاء بعد سبعة غير معيب عند أحد من الناس... ومن الناس من لا يعد القصيدة إلاّ مابلغ العشرة وجاوز ولو بيت واحد... ويستحسنون أن

1-Jamal Eddine Ben Cheikh, 1975- Poétique Arabe Essais sur voies d'une création. éd anthropos Paris: P 58. les

(2) ابن منظور- لسان العرب: مادة قصد.

(3) المصدر نفسه: مادة قصد.

تكون القصيدة وتراً، وأن يتجاوز بها العقد، أو توقف دونه، كلّ ذلك ليدلوا على قلّة الكلفة وإلقاء البال بالشّعرِ.»[1] ويتفق كل من الأخفش وابن رشيق في قضية الإيطاء على أنّه عيب من عيوب القافية وهو أن تتكرم لفظاً ومعنى، ولكن ابن رشيق يسوّغ هذا العيب، شريطة أن يكون ذلك بعد سبعة أبيات، ويضيف إلى ذلك استحسان القصيدة وتراً أي أن يكون عدد أبياتها فردياً. «والمتواتر في علم العروض: كلّ قافية فيها حرف متحرك بين حرفين ساكنين، نحو: مفاعيلن، وفاعلاتن، ومفعولن، وفعلن.»[2] وأشار إلى قضية تنقيح القصيدة، وأحكام بنائها، والاعتناء بجمالياتها، ولعلّه قصد في ذلك قول أبي تمام في وصيته المشهورة للبحتري، ومنها: «واجعلْ شهوتك لقول الشّعر الذريعة إلى حسن نظمه، فإن الشهوة نعم المعين.»[3] وهذا مايوحي به قوله «إلقاء البال بالشعر».

ويتضح من خلال الجدول لآتي تلك المفارقة الكبرى بين النقاد في تحديد نسبة أبيات القصيدة:

---

(1) ابن رشيق- العمدة: 188/1- 189.

(2) المعجم الوسيط. دار الفكر: (مادة وتر): 101.

(3) العمدة: 115/2.

الناقد	عدد الأبيات	قطعة	قصيدة
الأخفش	3		x
ابن جني	3 أو 10 أو 15	x	
الفرّاء	20		x
ابن رشيق	7	x	
ابن رشيق	10 أو 11		x

وقد كان الشعراء العرب يطيلون قصائدهم حيناً ويقصرونها حيناً، وقضية الطول والقصر عندهم خاضعة إلى التجربة الشعرية، وإلى الموضوع الذي يدور الشعر حوله، ثم كانوا يراعون الظروف النفسية للمتلقي، ومدى استجابته لهم، «سئل أبو عمرو بن العلاء: هل كانت العرب تطيل؟ فقال: نعم ليسمع منها. قيل: فهل كانت توجز؟ قال: نعم ليحفظ، وتستحب الإطالة عند الأعذار، والإنذار، والترهيب، والترغيب، والإصلاح بين القبائل، كما فعل زهير، والحارث ابن حلزة، ومن شاكلهما، وإلاَّ فالقطعُ أطير في بعض المواضع، والطول للمواقف المشهورة.»[1] فإذا كان أبو عمرو بن العلاء يشير إلى قضية الطول والقصر وعلاقتهما بالمتلقي، ويربط ذلك بالاستماع والحفظ، فإن الخليل بن أحمد يضيف إلى قضية الحفظ في القصائد القصار، الفهم في الطوال، ثم يرى أن للطول علاقة بموضوعات معينة، والقصر يصلح لموضوعات مخالفة. ومن هنا فإن الشاعر يحتاج

---

(1) ابن رشيق- العمدة: 1/188-189.

«إلى القطع حاجته إلى الطوال، بل هو عند المحاضرات والمنازعات والتمثل والملح أحوج منه إلى الطوال[1] وكان ابن قتيبة يقول: الشاعر المجيد من «لم يُطِلْ فَيُمِلَّ السامعين، ولم يَقْطَعْ وبالنفوس ظَمَاءٌ إلى المزيد.»[2] وهو هنا يؤكد على مراعاة المتكلم لمقتضى الحال، وكان ابن رشيق يرى أنَّ «المطيل من الشعراء أهيب من الموجز وإن أجاد»[3] وأغلب آراء هؤلاء النقاد تظل ذاتية شخصية، تتفاوت من ناقد إلى آخر بحيث لا نقوى على أن نستخلص منها نظرية مبنية على أسس واعتبارات فنية.[4]

ولما سئل الشاعر العباسي محمد بن حازم الباهلي عن سبب عدم طول قصائده أجاب شعراً: [5] (من الوافر)

أَبَى لِي أُطيلَ الشِّعرَ قصْدِي ... إلى المعنَى وعِلْمِي بِالصَّوَابِ
وإيجَازِي بمختصر قريب ... حذفتُ بِهِ الفضولَ منَ الجوابِ
فأبْعَثُهُنَّ أربَعَةً وستًّا ... مُثَقَّفَةً بِألْفَاظٍ عِذَابِ.
خَوَالِدَ مَا حَدَا لَيْلٌ نَهَاراً ... وَمَاحَسُنَ الصبَا بِأخِي التَّصَابِي

(1) المصدر نفسه: 186/1.
(2) ابن قتيبة 1966- الشعر والشعراء. تحقيق أحمد محمد شاكر. دار المعارف مصر: 67/1.
(3) ابن رشيق- العمدة: 115/2.
(4) بكار، يوسف حسين 1983- بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث). ط2، دار الأندلس، بيروت، لبنان: 250.
(5) المرزباني 1354هـ- معجم الشعراء. تصحيح ف. كرنكو. مكتبة القدسي، القاهرة: 429.

وَهُنَّ إذَا وَسَمْتُ بهِنَّ قَوْمًا كَأَطْوَاقِ الحَمَائِمِ فِي الرِّقَابِ
وكُنَّ إِذَا أَقَمْتُ مُسَافِرَاتٍ تَهَادَاهَا الرُّوَاةُ مَـعَ الـرِّكَابِ

فهو لايطيل في قصائده، لأنّه يقصد إلى المعنى المراد، وينفذ إلى عين الصواب، دون فضول في القول، لأنّ ذلك سمة من سمات العي والقصور، لذلك جاءت قصائده على شكل مقطعات، تراوح بين أربعة وستة أبيات، وهو يعتني بها لتنتشر بين الناس، وقد قاربت أبياته رأي أبي عمرو والخليل وهما أبناء عصره، وعلماء زمانه، وقالا بالاكتفاء بالقصار، إذا أدت المعنى المراد، وبذلك يسهل حفظها. «وكان أبو تمام على جلالته وتقدمه مُقَصِّراً في القطع عن رتبة القصائد... والمشهورون بجودة القطع من المولدين: بشار بن برد، وعباس بن الأحنف، والحسين بن الضحاك، وأبونواس، وأبو علي البصير، وعلي بن الجهم، وابن المعذّل، والجمّاز، وابن المعتز.»[1] وسواهم.

إن ماذهب إليه ابن رشيق من أن الشعراء المولدين- الذين ذكرهم- كانوا يميلون إلى القصار أمر لايخلو من صدق، لأن أغلب دواوينهم تعجّ بالقصائد القصار والمقطعات، وكان ميلهم إلى هذا اللون من القصائد تحت تأثير الذوق الحضاري الجديد، ولم يكن هؤلاء الشعراء منفعلين فقط، بل كانوا فاعلين على مستوى الشعر، وعلى مستوى ثقافة العصر.

يقول عز الدين إسماعيل في معرض حديثه عن الطول والقصر في القصيدة: «قليل من النقاد من التفت إلى العلاقة بين الطول في الأعمال الفنية وبين التعقيد والعظمة. ويمكن الانتهاء إلى قاعدة عامة هي أن

---

(1) ابن رشيق- العمدة: 188/1.

السطر الواحد من الشعر أو القطعة الواحدة تتهيأ لها فرصة أوسع لأن تكون عظيمة إذا هي جاءت في عمل شعري طويل، ومعنى هذا أن التعقيد يصعب تحققه في الحيز المحدود. وليس الطول فقط في ذاته هو مايشعر بالتعقيد، ولكنّ كلّ قسم بمفرده يستمتع بمزيد من الإيحاء والمعنى بسبب علاقته بالكلّ. فمثلاً آخر كلمة نطق بها هاملت إزاء مشكلة الحياة والموت هي: «إن البقية صمت». وهي عبارة لاتعطي حلاً واحداً للمسألة، وإنما هي توحي بأن البقية راحة، ولكنها من الممكن أن تعني أن هاملت لن يستطيع الكلام بعد، ويمكن أن تعني كذلك أنه مهما طال اهتمام الكائنات الفانية فإن الصمت يتلو جميع أسئلتها عن الحياة المستقبلة»[1]

ثم ينتقل إلى الإشادة بحديث «هربرت ريد» في قضية الطول والقصر في القصيدة فيقول: «ونحن نعرف أن هربرت ريد واحد من أولئك النقاد القلائل الذين واجهوا مشكلة الطول والقصر في الأعمال الشعرية. وقد وجد أن مجرد الطول لايجعل من القصيدة عملاً شعرياً ضخماً. فالفرق بين القصيدة الطويلة والقصيدة القصيرة فرق في الجوهر أكثر منه في الطول»[2] ثم يستشهد بنص «هربرت ريد» في هذه المشكلة التي يبيّن فيها وجهة نظره من الطول والقصر في الأعمال الشعرية، وفي ذلك يقول: «يشير هذا الاختلاف في الواقع مشكلة الغنائية Lyricism، فنحن نسمي القصيدة القصيرة في العادة غنائية Lyric ، وكان ذلك في الأصل يعني قصيدة من القصر بحيث يمكن تلحينها وغناؤها في فترة متعة، ويمكننا أن نعرف القصيدة الغنائية من وجهة نظر الشاعر بأنها قصيدة

(1) إسماعيل، عز الدين، 1968، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط2، دار الفكر العربي، ودار النصر للطباعة القاهرة: 359.
(2) المرجع نفسه: 359.

تجسم موفقاً عاطفياً مفرداً أو بسيطاً، قصيدة تعبّر مباشرة عن حالة أو إلهام غير منقطع. أمّا القصيدة الطويلة فالنتيجة الطبيعية هي أنّها قصيدة تربط بمهارة بين عديد أو كثير من مثل تلك الحالات العاطفية، وإن كان من الواجب هنا أن تستخدم المهارة فكرةً عامةً واحدةً هي في ذاتها تكوّن وحدة...

وفي هذه الفقرة القصيرة قد استخدمنا ألفاظاً عديدة هي أبعد أهمية مما قد تبيّن القراءة السريعة. وأريد بصفة خاصة أن أضغط على كلمتي عاطفة وفكرة في موضعيهما الخاصين وينبغي أن يتضح أنهما هما اللفظان اللذان يؤديان- بتسليطهما على طبيعة الشعر- إلى التمييز الجوهري الذي نرغب في عمله بين القصيدة الطويلة والقصيدة الغنائية.»[1] ويذكر عز الدين إسماعيل برأيه في عدم وجود الأعمال الشعرية الطويلة في الأدب العربي، وأنّ ذلك راجع إلى فقدان عنصر الفكرة عند الشاعر العربي. وفي تعليله لعدم وجود الأعمال الشعرية الطويلة بفقدان عنصر الفكرة أمر لايخلو من مجازفة لأن كلّ عمل أدبي يحمل فكرة أو أفكاراً وإن كان قصيراً، فما بالك بنصٍ طويلٍ، ولعلّ في استشهاده بقول هاملت على قصره «إن البقية صمت». مايدلّ دلالة قاطعة أن أيّ نصّ مهما كان قصره يحمل فكرة، وإذا عدنا إلى أيّ نموذج من نماذج شعرنا العربي قديمه وحديثه سنجد في كلّ نصّ أو قصيدة فكرة محورية يدور حولها هذا النصّ. وفي قصيدة «عمورية»[2] لأبي تمام التي رصّعها في مديح الخليفة المعتصم بعد انتصاره على أعدائه مايكفي للدلالة على ماتزخر به من أفكار إن في الردّ

(1) إسماعيل، عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي: 359، نقلاً عن: Red (H); 1950; Collected Essays in Literery criticism 2Nd ed., Faber and Faber. London. P. 58.

(2) أبو تمام 1956- ديوانه. شرح الخطيب التبريزي. تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف مصر: 45/1.

على المنجمين ونبوءاتهم الكاذبة أو في الحديث عن شخصية الخليفة المعتصم المنتصر، الذي يجسد القيم الجمالية التي هي تعبير عن الوعي الجمالي الجماعي لدى مجتمع العصر العباسي الأول، وإذا أردنا أنْ نحدد خصائص القصيدة العربية في العصر العباسي الأول - من خلال استقرائنا لدواوين شعراء هذه المرحلة- فإننا نجد أهمّ خصائصها التنوع وعدم الاستقرار على نمط معين، فهي تراوح بين الطول والقصر، وتشكل ظاهرة الاعتدال نسبة كبيرة عند معظم الشعراء، ويلاحظ كذلك انتشار المقطعات بل غلبتها أحياناً على القصائد المتوسطة الطول أو المعتدلة. والقصيدة العربية في هذا العصر متشعبة الحديث في مجالات الحياة، محكمة البناء الفني، متنوعة الدلالات، عميقة الإيحاءات، متضمنة لخصائص جمالية وفنية، اكتسبتها من طبيعة اللحظة الشعورية، والتجربة الشعرية، يدعمها في ذلك تراث شعري ضخم، وظروف خارجية عامة، أهمها: العوامل الاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي كانت تشكل خصائص الواقع الموضوعية إلى جانب الخصائص الجمالية في القصيدة، وماتتميز به من خلال طبيعتها الداخلية، بمعنى أنّها تجسيد للحظة شعورية، وموقف فكري، ورؤية إلى العالم، وجميع هذه الخصائص الفنية والجمالية التي ألمحنا إليها، لا تقف حائلاً دون الطول أو القصر في القصيدة، لأن قضية الطول والقصر من القضايا الفنية التي لا يمكن تحديدها أو وضع مقاييس صارمة بشأنها. فالشاعر هو الذي يتحكم في نسج قصيدته، وهو الذي يتحكم في بنائها بما يتناسب ورغبته، وموضوعه، وتجربته الشعرية، وقدرته على الاستفاضة في القول، والإطناب فيه، أو الميل إلى التقصير

في النظم، والإيجاز فيه، وكل ذلك يحسب له حسابه في نطاق الخصائص الفنية- فغالباً- لا تكون القصائد قصيرة نتيجة لعيب في الشاعر، وإنما طبيعة القصيدة وموضوعها قد تستدعي التقصير، وهذه خاصية فنية إيجابية.

II- الأنماط الشعرية

تبيّن لنا من خلال إطلاعنا على دواوين الشعراء في العصر العباسي الأول، أن القصيدة العربية لم تخضع لبناء واحد، ولم تلتزم نمطاً واحداً في تشكلها، وإنما تمّ بناؤها ضمن أشكال متنوعة وهي:

1- القصيدة المركبة،

التي ظهرت على استحياء في دواوين الشعراء العباسيين، ولكنّها متطوّرة على جميع مستوياتها الفنية والدلالية، فمن حيث المقدمات مايلاحظ أن الشعراء قد أغنوها بتجارب شعرية جديدة، لاعهد للقصيدة التقليدية بها، وأضافوا إلى الرحلة أبعاداً فنية جديدة، وتجاوزوا الرحلة البرية، ووصف الناقة وحيوان الوحش، إلى الرحلة البحرية، ووصفوا من خلالها عالم البحر ومايوحي به من دلالات، وصوروا السّفن وهي تشق عباب البحرو يقودها ملاح ماهر صوب شاطئ الأمان، حيث الممدوح، الذي أضفوا عليه قيماً جديدة تتناسب وروح العصر، وقد استمر الشّكل التقليدي للقصيدة المركبة عند بعض الشعراء، والتزموا تقاليدها الفنية، مع التنويع في تشكيل الصورة الشعرية، وإضافة بعض الصيغ الفنية الجديدة في المقدمات أو الرحلة أو المدح أو سوى ذلك، وهذا يعود إلى الظروف الموضوعية والذاتية التي كانت تغذى ظاهرة الإحساس بالعصر، ومادار فيه من صراع بين القيم الجمالية الأدبية المحافظة والقيم الجديدة المتطورة، فما يلاحظ من نزوع بعض الشعراء نحو التشبث بالأشكال والصيغ التقليدية للقصيدة، كان بتأثير النزعة المحافظة في هذا العهد،

إلى جانب سيطرة الموروث الشعري بسياقاته المختلفة، ومايمنحه هذا الموروث من قدرة على التحكم في الملكة الشعرية وأدواتها، والقصيدة المركبة تمتلك خصوصيات جمالية أشار إليها «حازم القرطاجني» في معرض حديثه عن تنوع الأغراض في القصيدة المركبة حيث يرى أنّ: شيمة النفس التي جبلت عليها حب النقلة من الأحياء التي لهابها استمتاع إلى بعض»[1]، وإذا كانت النفس تسأم الإستمرار مع الشيء البسيط الذي لاتنوع فيه، وتطلب غيره الذي يمكن أن يتصل به اتصالاً يقضي على رتابة البساطة المتكررة، فلا بد لهذه النفس أن تعجب بالقصيدة التي تتركب من أكثر من غرض، خاصة إذا ترتبت الأغراض في نظام متشاكل وتأليف متناسب، فذلك أمر يوافق حب النقلة في النفس، ويوافق الإعجاب بكل ماهو منسجم العناصر أو متناوب التأليف.[2]

2- القصيدة البسيطة:

هي التي تكون مستقلة الموضوع أي تعالج موضوعاً واحداً، ويقول حازم القرطاجني «والبسيطة هي التي تكون مدحاً صرفاً أو رثاءً صرفاً.»[3] أو غير ذلك من الموضوعات. والقصيدة البسيطة تطول وتقصر بحسب التجربة الشعرية والإمكانات التعبيرية والفنية للشعراء، وكانت استجابة القصيدة البسيطة للموضوعات الجديدة استجابة واسعة، مما سهّل انتشارها وتطوّرها. وتنتشر ظاهرة القصيدة البسيطة المستقلة الموضوع في دواوين:

(1) القرطاجني، حازم 1981- منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة. ط2، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان: 245.

(2) المصدر نفسه: 245- 297. و- عصفور، جابر 1982- مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي. ط2، دار التنوير، بيروت، لبنان: 301-.302.

(3) القرطاجني، حازم - منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 303

بشـار، ومسلم، وأبي تمام، والعبـاس بن الأحنف، وأبي العتـاهيـة، وفي أشعار الشعراء الكتّاب ومنهم محمد بن عبد الملك الزيات، وأحمد بن يوسف، والعتابي، وخالد بن يزيد، وسعيد بن وهب الكاتب، وعبد الله بن طاهر، والحسن بن وهب الكاتب وسواهم.[1]

(1) بشـار- ديوان: (1-2-3) ومسلم- ديوانه: 107.، 111، 191، 225، 226، 228، 270، 310، 325، 334، 320، 380.
أبو تمام- ديوانه: (1-2-3-4)، العباس بن الأحنف- ديوانه. تحقيق عاتكة الخزرجي، طبع دار الكتب المصرية. مصر: 114، 155، 156، 181، 197.
أبو العتاهية 1965- ديوانه (أشعاره وأخباره). تحقيق شكري فيصل، مطبعة جامعة دمشق: 8، 9-11، 13، 16، 19- 21...
محمد بن عبد الملك الزيات 1949- ديوان ابن الزيات. مطبعة نهضة مصر بالفجالة. القاهرة، مصر: 6، 7، 3، 8، 21، 22، 23، 25، 42، 43، 65، 76، 77، 85...
خالدبن يزيد الكاتب- دويان خالد بن يزيد الكاتب. نسخة مصورة عن الأصل في المكتبة الظاهرية بدمشق برقم 3331، شعر 12.
الحسن بن وهب (ينظر في أخباره وأشعاره): العقد الفريد: 1/77، 159، 235، 248، 2/، 130، 145، 3/ 193/ 4، 170، 174، 193، 202، 227، 233، 234، 242، 420، 5/ 420، 6/ 166، 285، 388، 391، 400، 401، 402 وأخبار أبي تمام: 108، 109، 114، 118، 183، 184، 187، 194، 196، 197، 198، 199، 201، 202، 210، 267، 269، 272، 275، 277، والعمدة: 2/108، 109.

3- المقطعة:

كادت تسود شكلاً شعرياً في العصر العباسي الأول، وأهم مايميّزها من القصيدة أنّها كانت تتراوح بين البيتين والعشرة، وهذا إطار ضيق ومحدود، يعبّر فيه الشاعر عن تجربة قصيرة، ويكثّف فيه صوره الشعرية، لأن مجال المقطعة لا يستدعي توسعاً في الفكرة أو توليدها أكثر مما هو محدد كمياً، لأنّه إذا تجاوز الشاعر هذا الكم المحدد لأبيات المقطعة تحوّلت إلى قصيدة، ولعلّه كان للظروف التاريخية المختلفة أثرها في انتشار المقطعات، إلى جانب ميل الشعراء إلى القول في هذا الشكل الشعري. ويكفي أنّ المقطعات استطاعت أن تعبّر عن تجارب الشعراء الجديدة من مجون وزهد وغزل وعتاب وإخوانيات وديارات وسوى ذلك، وهذا يعني أنّ شكل المقطعة أصبح إطاراً له أهميته في هذا العصر. وفي المقطعات نظم أبو نواس جلّ شعره، ونورد أنموذجاً من مقطعاته في الخمرة. يقول في إحدى خمرياته:[1] (من البسيط)

بَادِرْ صَبُوحَكَ، وَانْعَمْ أَيُّهَا الرَّجُلُ   وَاعْصِ الَّذِيْنَ بِجَهْلٍ فِي الهَوَى عذَلُوا

وَاخْلَعْ عِذَارَكَ، أَضْحِكْ كُلَّ ذِي طَرَبٍ   واعْدِلْ بِنَفْسِكَ فِيهِمْ أَيْنَمَا عَدَلُوا

نَالَ السُّرُورَ، وخفضَ العيشِ في دَعَةٍ   وفَازَ بالطَّيِّبَاتِ المَاجِنُ الهَزِلُ

سُقْيًا لمجلِسِ فتيانٍ أنادِمُهم   مَافي أديمِهِمُ وَهْيٌ، وَلاَ خَلَلُ

---

(1) أبو نواس- ديوانه: 84 (وانتشار المقطعات في ديوان أبي نواس واسع، وهي عند غيره من الشعراء العباسيين متفاوتة بين الكثرة والقلة).

هذا لذاكَ، كما هذا وذاكَ لذا … فالشَّمْلُ منتظمٌ، والحَبْلُ متَّصلُ
أكْرِمْ بهم، وبنَغمٍ من مُغَنِّيَةٍ … ففي الغناءِ بنغمٍ يُضْرَبُ المَثَلُ
هَيْفَاءُ تُسْمِعُنَا والعُودُ يطْرِبنَا … «وَدِّعْ هريرةَ إنَّ الركْبَ مُرْتَحَلُ»

تشكل هذه المقطعة أنموذجاً من خمريات أبي نواس، التي يدعو فيها إلى التمتع بلذات الحياة، كما يراها في الخمرة ومجالس اللهو والنساء والغناء. وهو في كلّ ذلك يسعى إلى اقتناص اللذة هرباً من مواطن الألم، وأبو نواس يوظف في هذه المقطعة نصوصاً سابقة، ولكنّه يعطيها أبعاداً دلاليةً مغايرة لما كانت عليه، ويمنحها من خلال سياق النصّ جمالية خاصة، ونظراً إلى عدم اتفاق النقاد حول المقطعة كميا فإننا نعتبرها قصيدة قصيرة على رأي الأخفش واستناداً إلى هذا تترد في البحث نماذج كثيرة من القصائد القصار لشعراء عباسيين.

4- النتفة:

حدّدها القدماء بثلاثة أبيات أو بيتين، ويورد فيها الشاعر خاطراً راوده أو شعوراً حاداً في لحظة من اللحظات، أو معنى جال في نفسه، فاقتنصه دون أن يتوسع فيه، وهذا النمط متفاوت الوجود في دواوين الشعراء العباسيين. يقول العباس بن الأحنف بيتين في وصف نفسه:[1] (من البسيط)

أتَأذَنُونَ لِصَبٍّ فـي زِيـارَتِـكُمْ … فعندَكُمْ شَهَوَاتُ السَّمْعِ والبَصَرِ
لاَ يُضْمِرُ السُّوءَ إنْ طَالَ الجُلُوسُ بِهِ … عَفُّ الضَّمِيرِ ولكنْ فاسقُ النَّظرِ

(1) العباس بن الأحنف- ديوانه: 147.

وهذا معنى جديد على الشعر، أخرجه العباس إخراجاً جمالياً منسجماً مع طبيعته النفسية ومشاعره الإنسانية، وفي هذين البيتين يقول الأصمعي: «مازال هذا الفتى يدخل يده في جرابه فلا يخرج شيئاً، حتى أدخلها فأخرج هذا».[1]

ويقول أبو نواس في نتفة من نتفه في الخمرة:[2] (من البسيط)

مَازِلْتُ اسْتَلُّ رُوحَ الدَّنِّ فِي لُطُفٍ وأَسْتَقِي دَمَهُ مِنْ جَوْفِ مجْرُوحِ
حَتَّى انْثَنَيْتُ، وَلِي رُوحَانِ في جَسَدٍ والدنُّ منطَرِحٌ جسْمًا بِلاَ روحِ

له أيضاً: [3] (من السريع)

الخَمْرُ تُفَّاحٌ جَرَى ذَائِبًا كَذَلِكَ التُّفَّاحُ خَمْرٌ جَمَدْ
فَاشْرَبْ على جَامِدٍ ذَا ذَوْبَ ذَا ولاَ تَدَعْ لَذَّةَ يَوْمٍ لِغَدْ

5- البيت المفرد أو اليتيم:

وجوده نادر في دواوين الشعراء العباسيين، ولعلّ عدم انتشار البيت المفرد في هذا العصر، يعود إلى رغبة الشعراء في توسيع دائرة القول الشعري، إلي مستوى المقطعة، أو القصيدة حتى يتم توضيح المراد، ثم التأثير في المتلقي باعتداده أحد العناصر المستهدفة في عملية التوصيل.

(1) الأصفهاني، أبو الفرج- الأغاني. طبعة دار الكتب المصرية، مصر: 365/8.
(2) أبو نواس- ديوانه: 92.
(3) المصدر نفسه: 84.

III - الأنماط الشعرية الجديدة

1- إبتكار الأوزان الجديدة

مال بعض الشعراء في العصر العباسي الأول نحو الابتكار في الأشكال الشعرية، وفي الأوزان والقوافي، وكانت محاولاتهم تهدف إلى البحث عن نمط شعري جديد، يخرجون به على نمط القصيدة العربية الموحدة القافية، ويضيفون إلى أوزان الشعر المعروفة أوزاناً جديدةً، فكانت نتيجة هذا الإبتكار ظهور أوزان جديدة، وهذه الأوزان كانت مؤسسة على أصول قديمة مستلهمة من تفعيلات البحور التقليدية، ونرجّح أن هذه البحور الجديدة، قد استحدثت في العصر العباسي الأول، وأغفلتها حركة التدوين، وغض الطرف عنها النقاد المحافظون، والعرضيون. فقلّت شواهدها، وندرت نماذجها، وماوصل إلينا منها، إلاّ النزر القليل. وعلى قلّة شواهد الأوزان المحدثة، فإنّها تُنبئ عن محاولات الشعراء التجريبية في مجال الأوزان الشعرية، وتدل على توقهم إلى التجديد والتطوير.

وقد أورد إبراهبم أنيس هذه الأوزان المحدثة وهي:

1- المستطيل، وشاهده:

لقد هاج اشتياقي غرير الطرف أحو ر أدير الصدغ منه على مسك وعنبر

2- الممتد وشاهده:

صَادَ قلبي غزال أحور ذو دلال   كلّما زدت حبّاً زاد منّي نفورا

3- المتوفر ومثاله:

ماوقوفك بالركائب في الطلل   ماسؤالك عن حبيبك قد رحل

ماأصابك يافؤادي مابعدهم   أين صبرك يافؤادي فعل؟

4- المتّئد وشاهده:

كن لأخلاق التصابي مستمرياً   ولأحوال الشباب مستحلياً

5- المنسرد ومثاله:

على القول فعولّ في كلّ شان   ودان كلّ من شئت أن تداني

6- المطرد وشاهده:

ماعلى مستهام ربع الصدّ   فاشتكى ثم أبكاني من الوجدِ»[1]

يرجح إبراهيم أنيس أن هذه الأوزان الستة لم تكن من اختراع المولدين من الشعراء، بل كانت من اختراع المولدين من أهل العروض.. لأن أمثلتها وشواهدها تتكرر هي بعينها في كتب العروضيين وغير منسوبة لشاعر معروف، وتبدو عليها سمة الصنعة العروضية، ثم يتساءل عن خلو دواوين الشعراء من قصيدة واحدة جاءت على وزن من هذه الأوزان الستة. مما دفع أهل العروض أن سموها «بالأوزان المهملة.»[2] وإذا كان إبراهيم أنيس يخلص إلى النتيجة التي خلص إليها العرضيون وهي وجوب إهمال هذه الأوزان في بحوثنا، لأنها لا تستحق الوقوف عندها كثيراً.[3] فإننا نرى أن جميع الحجج التي قدمها ليست كافية للتشكيك في ظهور هذه الأوزان في الشعر العباسي، وعدم وصول نماذج شعرية فيها لا يعني أنها مختلقة، وقد يكون ثمة نماذج في هذه الأوزان لدى الشعراء العباسيين ولكنّها لم تثبت

(1) أنيس، إبراهيم 1927- موسيقى الشعر. ط4، دار القلم، بيروت، لبنان: 231.
(2) المرجع نفسه: 231.
(3)المرجع نفسه: 231.

في دواوينهم، خشية من هجوم النقاد والعروضيين، أو ربّما تقصّد النُسّاخ إهمال هذه النماذج لأنّها خرجت على عروض الخليل، مثلما أهملوا كثيراً من أنماط الشعر الأخرى كالمواليا والكان وكان، والقوما والسلسلة والزجل والدوبيت.[1]

يقول إبراهيم أنيس: «ويأخذ العروضيون في الحديث عن هذه البحور المهملة فيقصرونها على ستة أوزان، وضعوا لها أسماء جديدة، ومثلوا لها بأمثلة وشواهد نراها ملتزمة هي بعينها في كتب العروض»[2] ومما يلاحظ على هذا الرأي أنه يحصر عدد الأوزان المحدثة في ستة أوزان، بينما هي تسعة أوزان، «وهي: الوسيط، والوسيمُ، والمعتمد، والمتئد، والمنسرد، المطرد، والخبب، والفريد، والعميد.»[3] وأما قول ابراهيم أنيس عن الأمثلة والشواهد التي تتكرر بعينها في كتب العروض ففيه جانب من الغلو، لأنّنا وجدنا شواهد شعرية لهذه الأوزان، مخالفة لما ذهب إليه إبراهيم أنيس، ولاحظنا أنّه صَحّف في بعض ألفاظ الأبيات التي استشهد بها، واكتفى بذكر اسم واحد لتلك الأوزان، في حين أنّ بعضها يشتمل على أكثر من اسم، فالمستطيل هو:

-الوسيط «وأجزاء شطره: (مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن) ومبتدؤه من أول الجزء الثاني من الطويل. وبيته:

(1) المرجع نفسه: 232- 240.
(2) المرجع نفسه: 230.
(3) الشنتريني، أبو بكر محمد بن عبد الملك بن السراج 1979- المعيار في أوزان الأشعار والكافي في علم القوافي. تحقيق محمد رضوان الداية، ط3، دار الملاح، دمشق: 144.

لَقَدْ هَاجَ اشْتِيَاقِي عَلِيلُ الطَّرْفِ أَحْوَرْ

أدير الصُّدغِ منهُ على مسكٍ وعنبر[1]

- وأما الوسيم، فأجزاء شطره: «فاعلاتن فعولن» مرتين. ومبدؤه من سادس الجزء الثاني من الطويل، وهو مُثَمَّن ومربع، وبيت مثمنه:

قَدْ شَجَانِي حَبِيبٌ واعْتَرانِي ادكارُ   لَيْتَهُ إِذْ شَجَانِي مَاشَجَتْنِي الدِّيَارُ

وبيت مُرَبَّعه:

مــن لـقـلـبٍ مُـعـنَّى   بِـالَّـذي يَـتَـمَـنَّـى

- وأما المعتمد فأجزاء شطره «فاعلاتكَ» ثلاث مرات. ومبدؤه من سادس الجزء الأول من الوافر، وبيته:

طال وجدي بالطوائف في المطارفِ   وارتما ضي بالعواطف للمعاطفِ

يجوز فيه الخبن والتخفيف وهو تسكين الكاف.

- وأما المتئد فأجزاء شطره. «فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن». ومبدؤه من ثالث الجزء الأول من السريع، وبيته:

كان لأخلاق التَّصابِي مستمرياً   ولأحوال الشَّباب مستحلياً.[2]

- وأما المنسرد فأجزاء شطره: «مفاعيلن مفاعيلن فاعلاتن».

---

(1) المصدر نفسه: 144 «(وقد أورد ابراهيم أنيس (غرير الطرف) بدل (عليل الطرف)».

(2) الشنتريني، أبو بكر محمد بن عبد الملك بن السراج 1979- المعيار في أوزان الأشعار والكافي في علم القوافي. تحقيق محمد رضوان الداية، ط3، دار الملاح، دمشق: 145. «(وقد أورد أنيس (كن لأخلاق) بدل (كان لأخلاق)». وماذهب إليه أنيس هو الأصح

ومبدؤه من الخامس الجزء الأول من السريع، ويلزمه الحذف في العروض والضرب ويجوز فيه القصر والكف. فتصير فاعلاتن بالقصر فاعلات. وتصير مفاعيلن بالكف مفاعيل. وبيته:

عَلَى العَقْلِ فَعَوِّلْ في كلّ شانْ ودِنْ كُـلاً بـمـا شـئـت أن تُدَنْ[1]

– وأما المطرد فأجزاء شطره: «فاعلاتن مفاعيلن مفاعيلن» ومبدؤه من خامس مفعولان من أجزاء السريع، وبيته:

ماعلى مُسْتَهَامٍ ريعَ بالـصَـدِّ فبـكى وشـكا مـن ألـمِ الـوَجْدِ[2]

– وأما الخبب، فأجزاء شطره «فاعلن» أربع مرات ومبدؤه من رابع أول أجزاء المتقارب، وتستعمل أجزاؤه مقطوعة أو مخبونة، وهو مثمن ومربع. فأما مثمنه فبيته:

يالـيـل الصَّـبُّ متـى غَـدُهُ أَقِيَامُ السَّاعَـةِ مـوعِـدُهُ

– وأما الفَريد فخارج على الدوائر، وأجزاء شطره: «مستفعلن مستفعلن مستفعلاتن» وبيته:

القَطْرُ كسَا الأرضَ من الحُسنِ فُنُو نًا فَـتَّـحَ الـنُّـور تُغُوراً وعُيُونًا

– وأما العَميد فخارج أيضاً عن الدوائر، وأجزاء شطره «مستفعلاتن مستفعلاتن فعل»

(1) المصدر نفسه: 145.« (وقد أورد إبراهيم أنيس (على القول) بدل (على العقل) و(دان) بدل (ودن) و(من) بدل (بما) و(تداني) بدل (تدن)

(2) المصدر نفسه: 145. وقد أورد أنيس (ربع) بدل (ريع). وغيّر في صياغة الشطر الثاني. (فاشتكى ثم أبكاني من الوجد).

ويستعمل مشطوراً كاستعمال الرجز غالباً. وله عروضان: الأولى وافية، وبيتها:

ماأعذَبَ عندي في الهوَى تعْذِيبي ‏ ‏ ‏ ‏ الموتُ يهونُ في رِضى المحبوبِ

والثانية مجزؤة وينشد فيها:

أوجـد ومـا أعـظَـم وَجْـدِي ‏ ‏ ‏ ‏ مـاأشـوقـنـي لأهلِ نَجْدِ.»[1]

ويتضح من خلال الأمثلة السابقة أن الشعراء العرب لم يقنعوا بأوزان الشعر الموروثة، بل سعوا إلى ابتكار أوزان حديثة بعضها يدخل في مجال التنويع على الدوائر العروضية كما حددها الخليل وسواه وبعضها الآخر خرج عن الدوائر العروضية بحثاً عن الجديد، وركضاً وراء الإدهاش في الإيقاع الشعري.

2- المزدوج:

حاول الشعراء العباسيون الخروج على نظام القصيدة، ونظام القافية الواحدة، وكان لهذه المحاولات عوامل كثيرة ساعدت على ظهورها وانتشارها في هذا العصر، أهم هذه العوامل:

أ- الرغبة في التجديد والخروج على المألوف.

ب- نظم أشكال جديدة تصلح للغناء، وتوائم مجالس الطرب.

جـ- الرغبة في مسايرة الذوق الحضاري الجديد، والانسجام مع البنية الثقافية العامة في العصر العباسي الأول، وبصورة عامة، فقد كانت هناك

(1) الشنتريني- المعيار في أوزان الأشعار والكافي في علم القوافي: 146.

ظروف ذاتية، وظروف موضوعية أسهمت في ظهور هذه الأنماط الشعرية في هذا العصر.

أما بشأن المزدوج فهو نمط شعري مبني على أساس الأبيات المصرعة، بمعنى أنّ قافية الشطر الأول هي قافية الشطر الثاني نفسها، وقد استغل الشعراء العباسيون هذا النمط في نظم بعض المسائل العلمية قصد حفظها، وتعليم الناشئة بوساطتها، وأهم من نظم في المزدوج الشاعر العباسي أبو العتاهية له مزدوجة طويلة بعنوان «ذات الحكم والأمثال»

يقول في بعض أبياتها:[1] (من الرجز)

حَسْبُكَ مِمَّا تَبْتَغِيه القوتُ مَا أكثرَ القُوَاتُ لمن يموتُ

الفقر فيما جاوز الكفافَا من اتقى الله رجا وخافَا

هي المقادير فلمني أو فذرْ إنْ كنت أخطأت فما أخطأ القدرْ

لكلّ مايؤذي وإن قلّ ألمْ ماأطول الليل على من لم ينمْ

وعلى هذا النسق يبني الشاعر مزدوجته، فكانت أطول ماكتبه من شعر، ولعلّ خروجه على القافية الواحدة سهّل عليه عملية القول الشعري، ومنحه القدرة في التعبير عن مشاعره وأحاسيسه، بل وموقفه من الوجود، ولم تقف القافية عائقاً أمام استرساله في النظم. ونظم بشر بن المعتمر مزدوجة في فضل علي بن أبي طالب على الخوارج، ونظم أبان بن عبد الحميد اللاحقي كتاب كليلة ودمنة في المزدوج، وقد ورد في ديوان أبي نواس

(1) أبو العتاهية- ديوانه: 444- 465.

المخطوط رواية الأصفهاني مزدوجة في باب المجون «يقول فيها: (خرج فيها على البحور المعروفة).

يَاراقِدَ اللَّيْلِ	احْذَرْ مِنَ الوَيْلِ
لاتأمَنِ الدَّهْرا	إِنَّ لَهُ غَدْرَا
الدَّهْرُ ذُو صَرْفِ	يَرْمِيكَ بِالحَيْفِ
يانفسُ يانفسي	لقد مضى أمْسِي
لاَ بدَّ من بين	بَيْنَ الفريقين
لا تُطِلِ النَّوْمَا	إِنَّ له يَوْمَا
للدَّهرِ تَقْلِيبُ	فيه أعاجيبُ
مَنْ غَالَهُ الحينُ	لَمْ تَرَهُ العَيْنُ...

ويروي الأصفهاني أنّ أبا العتاهية قد عارض هذه المزدوجة التي كتبها أبو نواس في الزّهد بمزدوجة أخرى قال فيها: (مجزوء الرجز)

إِنَّا لَفِي اغْتِرَارِ	بِاللَّيْلِ والنَّهارِ
حتَّى مَتَى التَّوانِي	ونَحْنُ في التفاني
مَا أَوْضَحَ السَّبِيلاَ	وأَسْرَعَ الرَّحِيلاَ
أَمَا تَرَى العيونُ	مَا تَصْنَعُ المَنُونُ
أَيْنَ الذِّينَ كَانُوا	أَفْنَاهُمُ الزَّمَانُ
رأيتُ كُلَّ يَوْمِ	فِيهِ هَلاَكُ قَوْمِ.»[1]

(1) هدارة: محمد مصطفى. 1970- إتجاهات الشعر العربي في ق 2هـ. دار المعارف بمصر: 544- 545 نقلاً عن ديوان أبي نواس. رواية الأصفهاني. مخطوط. ورقة 229، دار الكتب المصرية رقم (25) م أدب

3- المخمسة:

يقول ابن رشيق: «المخمس: وهو أن يؤتى بخمسة أقسمة على قافية، ثم بخمسة أخرى في وزنها على قافية غيرها كذلك: »[1] هذا من حيث تعريف المخمسة كنمط شعري، أما من حيث أسباب وجودها وانتشارها بين الشعراء المحدثين، فيقول ابن رشيق: «وقد رأيت جماعة يركبون المخمسات والمسمطات ويكثرون منها، ولم أر متقدماً حاذقاً صنع شيئاً منها، لأنها دالة على عجز الشاعر، وقلّة قوافيه، وضيق عطنه، ماخلاً امرأ القيس في القصيدة التي تنسب إليه وماأصححها له، وبشار بن برد، قد كان يصنع المخمسات والمزدوجات عبثاً واستهانةً بالشعر، وبشر بن المعتمر، فقد أنشد الجاحظ له أول مزدوجة، وصنع ابن المعتز قصيدة في ذَمِّ الصبوح، وقصيدة في سيرة المعتضد، ركب فيها هذا الطريق، لما تقتضيه الألفاظ المختلفة الضرورية، ولمراده من التوسع في الكلام، والتّملح بأنواع السجع».[1] وكان لحركة التجديد في شعر العصر العباسي رد فعل من النقاد الذين أنكروا ماجاءت به هذه الحركة الحداثية من أنماط شعرية، فأغفلوا تسجيلها وشنوا عليها هجوماً، لأنهم رأوا فيها استهانة بالشعر، وعبثاً لاطائل من ورائه، لأن النموذج الشعري في أذهانهم هو نمط القصيدة العربية التقليدية، وأي خروج على هذا النمط هو خروج على المقدسات، خروج على المألوف، والعرف، ومن هنا كانوا حذرين من أي اجتهاد أو تجديد وأدى بهم هذا الحذر إلى التعصب إلى القديم، وهكذا التجأ الشعراء إلى التجديد في نمط

(1) ابن رشيق- العمدة: 180/1

(2) المصدر نفسه: 182/1.

القصيدة التقليدية، فجددوا في الصورة الفنية، وفي التشكيل اللغوي، والموسيقى، والتشكيل النحوي في تراكيب القصيدة، ولا نعلم كيف تسللت مخمسة أبي نواس إلى «حياة الحيوان» واختفى غيرها. يقول أبو نواس في مخمسته:[1] (من السريع)

مَا رَوْضُ رَيْحَانِكُم الزَّاهِرُ وما شَذَى نَشْركم العاطرُ
وَحَقِّ وَجْدِي والهَوَى قاهرُ مُذْ غِبْتُمُو لَمْ يبقَ لِي ناظِرُ
والقلبُ لا سَالٍ ولا صابرُ

قالتْ: ألا لاَ تَلِجَن دارَنَا وكَابِدِ الأشواقَ مِنْ أجْلِنا
واصبِرْ على مرِّ الجَفَا والضَّنَى ولا تَمُرَّنَّ على بيتِنَا
إنَّ أَبَانَا رَجُلٌ غائرُ

وقد ظهرت إلى جانب المزدوج والمخمس أشكال أخرى كالمشطر والمربع والمسمط والقواديسي[2]، ولكن وجود هذه الأنماط نادر في أشعار الشعراء العباسيين، ولعل وراء اختفاء هذه الأنماط الشعرية في العصر العباسي أسباباً أخرى غير تلك التي أشرنا إليها.

(1) الدميري، كمال الدين 1292هـ- حياة الحيوان. ط1، مطبعة أحمد الحبلي، القاهرة: 1/96-97.
(2) ابن رشيق- العمدة: 1/178. وابراهيم أنيس- موسيقى الشعر: 331- 347.

IV- الوحدة في القصيدة العربية

1- مقاربات من مفهوم الوحدة في النقد القديم

شغلت قضية الوحدة في العمل الفني النقاد منذ أرسطو، إلى يومنا هذا، وقد تحدث أرسطو عن الوحدة العضوية في المأساة مشيراً إلى وجوب اشتمال المأساة على فعل تام، «والتام ماله بداية ووسط ونهاية،»[1] وبهذه «الأجزاء تكون المأساة موضوعاً كاملاً أي مستقلاً بنفسه، وتستلزم هذه الأجزاء تناسقاً فيما بينها لتؤلف موضوعاً، ويتطلب أن يكون كل جزء يؤدي- طبيعة إلى مايليه حتى الخاتمة التي تأتي منطقية لما سبقها.»[2] والوحدة في المأساة- كما حددها أرسطو- تعتمد الربط بين أجزاء النصّ وأفعاله لتؤلف فعلاً واحداً تاماً، وإن هذه الأجزاء تكون «بحيث إذا نقل أو بتر جزء انفرط عقد الكل وتزعزع، لأن مايمكن أن يضاف أو لايضاف دون نتيجة ملموسة لايكون جزءاً من الكل»[3] وهكذا نراه يلحّ على قضية الوحدة في العمل المسرحي، ويؤكد على عدم إدخال العناصر العارضة والأحداث التي لا علاقة لها بالنص.[4]» وفي الحق كان اكتشاف أرسطو لفكرة الوحدة عظيم الأثر، فالمأساة كالكائن العضوي ذات أجزاء، لكلّ جزء

(1) أرسطو طاليس 1953- فن الشعر. ترجمة عبد الرحمن بدوي، ط1، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة: 32.

(2) هلال، محمد غنيمي 1973- النقد الأدبي الحديث. دار الثقافة، دار العودة، بيروت، لبنان: 27.

(3) أرسطو- فن الشعر: 26.

(4) المصدر نفسه: 26- 32.

منها مكانة، إذا اختل أو نقل انفصمت الوحدة، وضاع العمل الفني كلّه، وتعذر عليه أداء وظيفته، وقد أثر أرسطو بهذا الكشف في إدراك الوحدة للعمل الأدبي، مما كان دعامة لمن تكلموا عن هذه الوحدة في القصيدة أو في مختلف الأجناس الأدبية بعده.»[1] فالوحدة العضوية في القصيدة العربية هي: انصهار جميع عناصر العمل الفني في بوتقة واحدة، لتعطي عملاً متكاملاً، متماسك الأجزاء، فلا تعد المّوسيقى والوزن والقافية مجرد قوالب خارجية تصب فيها التجربة، بل هي من صميم التجربة الشعرية، يلتحم فيها الفكر بالإحساس، والصورة بالموقف.

وإذا كان أرسطو قد حصر حديثه عن الوحدة في المسرحيات والملاحم فإنه استطاع أن يؤثر في النقاد العرب الذين قالوا بوحدة القصيدة العربية. وفي ضوء مافهموه من كلام أرسطو حول الوحدة بنوا رؤيتهم لها في القصيدة العربية.

كانت عناية النقاد العرب القدماء بتناسق أجزاء القصيدة لا تقل عن عنايتهم بجوانبها الأخرى، فقد اشترطوا أن تكون القصيدة متسقة النظم، متماسكة البناء، محكمة الأطراف، متناسقة الأجزاء، حسنة الانتقال من عنصر إلى عنصر آخر، وفي هذا الصدد يقول الجاحظ (ت255هـ): إن «أجود الشعر مارأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغاً واحداً، وسبك سبكاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان»[2] فالنص كما هو واضح- يشير إلى قضية تلاحم أجزاء القصيدة، وحسن انتقال الشاعر من معنى إلى معنى آخر ليتمكن من السيطرة على

---

(1) هلال- النقد الأدبي الحديث: 74.

(2) ابن رشيق- العمدة: 1/257.

وحدة القصيدة وحسن انتقال الشاعر من معنى إلى معنى آخر ليتمكن من السيطرة على وحدة القصيدة وترابط عناصرها، ولعله قصد بقوله: «سهل المخارج» إلى خروج الشاعر من فكرة جزئية إلى أخرى، خروجاً سهلاً ودقيقاً ليحافظ على السبك الواحد للقصيدة، وفي إشارة الجاحظ إلى قضية السّبك مايؤكد مقاربته لمفهوم الوحدة أو التكامل في القصيدة العربية.

وقد علّل ابن قتيبة (ت 276هـ) قضية التناسب في القصيدة المركبة، وذلك بعد تعليله للمقدمة الطللية والرحلة والمديح من منطلقات اجتماعية، فأشار إلى علاقة النص (القصيدة) بالمتلقي، وجعل من المتلقي غاية حتى كاد يغفل علاقة الشاعر بالقصيدة التي تشكل عصب هذه العلاقات، ويهتم ابن قتيبة بإقامة التوازن بين أقسام القصيدة فيقول: «الشاعر المجيد من سلك هذه الأسالب، وعدّل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر، ولم يطل فَيُمِلَّ السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظَمَاءٌ إلى المزيد.»[1] ويلاحظ من النص أن ابن قتيبة يضع في حسبانه مدى استجابة السامعين للنص، ويشير على الشاعر أن يعَدِّل في قصيدته حتى تتناسب ونفوس المتلقين، ولعلّ هذه المقاييس التي وضعها ابن قتيبة تتناسب مع الإنشاد أكثر من تناسبها مع القراءة، ومع ذلك تظل ملاحظاته حول تناسب أقسام القصيدة المركبة تعبيراً عن انشغاله ببنائها، ومحاولة إيجاد تعليل لهذا البناء، ولكن ذلك لم يرق إلى مستوى الوحدة العضوية. واستخدم ثعلب (ت 291هـ) مصطلح «اتساق النظم» وكاد يقارب به مفهوم الوحدة فقال: بأنه «ماطاب قريضه، وسلم من السّناد، والإقواء،

(1) ابن قتيبة- الشعر والشعراء: 1/57-72.

والإكفاء والإجازة والإيطاء وغير ذلك من عيوب الشعر، وماقد سهّل العلماء إجازته من قصر ممدود ومد مقصور، وضروب أُخَرَ كثيرة. وإن كان ذلك قد فعله القدماء، وجاء عن فحول الشعراء»[1].

إن ثعلباً يقف موقفاً محافظاً من قضية الضرورات الشعرية التي قال بها بعض اللغويين والنقاد العرب، فهو يرى أنه بإمكان الشاعر أن لا يخرج عن المألوف اللغوي ويحقق لقصيدته جماليتها اللغوية واتساقها النظمي وتكاملها الفني.

تشكل عملية التناسب في القصيدة الدور الأساسي في بنائها ووحدتها، لأنه بغير هذا التناسب والتماسك تفقد القصيدة ترابطها وتغدو نصاً مشوّشاً لا هدف له ولا غاية. فالتناسب قيمة جمالية أصيلة في جميع الفنون، وهو في القصيدة العربية تدرج فنّي من جزء إلى جزء إلى نهاية النص، ويخضع هذا التدرج إلى ضوابط وروابط توصل المقاطع بعضها بعضا وصلاً خارجياً وداخلياً، بمعنى أن هذه الوحدات اللغوية الرابطة لها دلالات سطحية ودلالات عمقية، ولا تقتصر وظيفتها عند حدود الربط الخارجي بين أجزاء القصيدة بل تتجاوز ذلك إلى ربط هذه الأجزاء ربطاً معنوياً، ويلاحظ أن ابن طباطبا (ت 322هـ) قد أشار إلى عملية التناسب والوحدة في القصيدة ولكنه فهم الوصل بين أجزاء القصيدة فهماً لم يتجاوز به حدود العلاقة الخارجية المبنية على التجاور، ولم ينظر إلى اتصال الأجزاء اتصال التواصل والتفاعل والتجاوب، وهذا مادعا جابر عصفور

---

(1) ثعلب 1922- قواعد الشعر. تحقيق رمضان عبد التّواب، ط1، دار المعارف. القاهرة: 27.

إلى القول: «رغم أننا نقدر لابن طباطبا إلحاحه على الوحدة إلاّ أن إلحاحه- في نهاية الأمر- إلحاح على وحدة عناصر ثابتة، لا وحدة عناصر متفاعلة تتناغم بكيفيات يصعب على المنطق الشكلي حصرها أو إدراكها.»[1]
ورأي ابن طباطبا في قضية التناسب في القصيدة يظهر من خلال قوله: «وأحسن الشعر ماينتظم القول فيه انتظاماً، ينسق به أوّله مع آخره على ماينسقه قائله، فإن قدّم بيتاً على بيت دخله الخلل كما يدخل الرسائل والخطب إذا نقض تأليفها، فإن الشعر إذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بأنفسها، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها، والأمثال السائرة الموسومة باختصارها، لم يحسن نظمه، بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها، نسجاً، وحسناً، وفصاحة، وجزالة ألفاظ، ودقة معان، وصواب تأليف، ويكون خروج الشاعر من كلّ معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجاً لطيفاً... حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة افراغاً... لا تناقض في معانيها ولا وَهْيَ في مبانيها، ولا تكلّف في نسجها، تقتضي كل كلمة مابعدها، ويكون مابعدها متعلقاً بها مفتقراً إليها، فإذا كان الشعر على هذا المثيل سبق السامع إلى قوافيه قبل أن ينتهي إليها راويه.»[2] يشير هذا النص إلى تماسك عناصر القصيدة وانتظامها من أجل الحفاظ على وحدتها وتناسب أجزائها ومراعاة اتساق معانيها، ولن يتم ذلك إلاّ إذا امتلك الشاعر قدرة على التشكيل الفني للغة القصيدة، وبمراعاة بنائها الكلي يمكن للشاعر أن يحقق وحدة القصيدة.

---

(1) عصفور، جابر 1982- مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي. ط2، دار التنوير، بيروت، لبنان: 65.
(2) ابن طباطبا- عيار الشعر: 126- 127.

وكان ابن طباطبا يرى أن عملية الإبداع الشعري عامة، وبناء القصيدة خاصة، تحتاج إلى مراحل أساسية هي من صميم العملية الإبداعية، يقول: «فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعدّ له مايلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه، على تفاوت مابينه وبين ماقبله، فإذا كملت له المعاني، وكثرت الأبيات وفّق بينها بأبيات تكون نظاماً لها، وسلكاً جامعاً لما تشتّت منها، ثم يتأمل ماقد أداه إليه طبعه، ونتجته فكرته، فيستقصي انتقاده، ويرّم ماوهي منه، ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية، وإن اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني، واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول، نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن، وأبطل ذلك البيت أو نقض بعضه، وطلب لمعناه قافية تشاكله.»[1] ويحدد ابن طباطبا في هذا النص شروط الإبداع وشروط الصنعة، وهو يطرح قضية التخطيط للقصيدة ثم يتعرّض إلى قضية التنفيذ، وقد أشار إلى أهم العناصر الأساسية التي تشكل الأدوات الهامة في عملية النظم، وهي اللفظ والمعنى والوزن والقافية، ومدى تطابق هذه العناصر بعضها مع بعضها الآخر لإعطاء عمل إبداعي متناسق البناء شكلاً ومضموناً، وهو يعطي جانب التنقيح (الصنعة) اهتماماً كبيراً، ويبرز دور الفكر الكبير في مجال

(1) ابن طباطبا- عيار الشعر: 5.

الإبداع الفني للقصيدة» باعتبارها موازاة رمزية تفصح عن موقف لا وجود له خارجها بأي حال، والموقف الذي تقدمه القصيدة هو ضرب من الإدراك الجمالي للواقع، يتميز تميزاً نوعياً عن أي إدراك آخر، وإلاّ لما كان للفن خاصيته النوعية.»[1] ومن أهم وظائف القصيدة الناجحة احتواؤها على الجانب المعرفي باعتباره الأصل في عملية التغيّر السلوكي المرجوة من تلقي القصيدة، لقدرتها على الكشف عما في داخل صاحبها، وبالتالي الكشف عما في داخل الآخرين.

إن وحدة القصيدة تعني تناسب عناصرها المستقلة في ذاتها، بحيث تترابط منطقياً في إطار الشكل العام، وتتدرج في نموها الداخلي، وتتجاوب ضمنها وحدة الرؤية، ووحدة التجربة الشعرية، وقد تتجاوز أهمية التناسب العناصر المتجانسة إلى جعل التناسب قائماً بين عناصر متغايرة، لكلّ عنصر منها استقلاله الموازي لتجاوبه مع بقية العناصر على السواء، وتعني الوحدة في القصيدة المركبة وحدة التسلسل التقليدية التي يفضي فيها جزء إلى جزء آخر، بعلاقة شكلية هي التخلّص والاستطراد- بحسب النقد العربي القديم- بحيث تتركب القصيدة في النهاية من أقسام أساسية يصل مابينها تلطف في الانتقال من قسم إلى قسم، وبحيث يتركب كلّ قسم من مجموعة من الفصول أو العناصر تطول أو تقصر بحسب السياق، لكنها تتسلسل في تدرج حتى تصل إلى الخاتمة،[2] دون أن يشعُر المتلقي بارتباك في الصلات الداخلية بين الأبيات، أو المقدمات والنتائج، وهكذا تحافظ القصيدة على علاقات التواصل بين أقسامها، وفي

(1) عصفور، جابر- مفهوم الشعر: 30.
(2) عصفور، جابر- مفهوم الشعر: 294.

ظني أن عملية الانتقال من النسيب إلى الرحلة ومنها إلى الممدوح أو إلى المرثي أو سوى ذلك، لم يكن هذا الانتقال اعتباطياً ولم يفرض على القصيدة فرضاً تعسفياً إنما تمّ بوعي فني وإدراك جمالي، وكان الهدف منه تضمين القصيدة دلالات متنوعة وإيحاءات مختلفة لا تقف عند المستوى الدلالي المعجمي للّغة، وهذا ماينزّه بناء القصيدة المركبة عن الادعاءات القائلة بعدم وجود الوحدة والتناسب فيها.

والملاحظ أن مقدمة البكاء على الأطلال أو النسيب أو الشيب والشباب كما نفهمها- بتحفظ- إنما هي إشارات إلى عملية الإحباط التي مني بها الشاعر في علاقاته الإنسانية، وهي- أحياناً- تعبير عن فاجعة الموت المباغت للكائنات الحية، ومنها الإنسان، وهي -أحياناً- إشارات إلى الزمن في ماضيه ونعيمه وإلى الحاضر بشقائه وحرمانه: وهي- أحياناً- إشارات إلى المظاهر الطبيعية المدمرة وصراع الإنسان معها من أجل حياة أفضل، وأحياناً تكون المقدمة الغزلية تعبيراً عن عالم أثير لدى الشاعر، يبث من خلاله لواعج الحب والحنين متوجهاً بذلك إلى من يحب، لكن دون أن يمنعه هذا الحب الطاغي من السير إلى عالم جديد، ذلك هو عالم الممدوح، الذي يجسّد الأمل المرتقب، والمستقبل السعيد، وعبر هذين العالمين يصوّر الشاعر فكرة صراع الإرادات، حيث يجذبه الماضي وذكرياته الحالمة الوديعة وعيشة الرغد، ويجذبه المستقبل المرتقب وهو في كنف الممدوح، وبين المقدمة والخاتمة تحتل الرحلة مكانة هامة من القصيدة يرسم الشاعر من خلالها أقسى صور الصراع من أجل الحياة، ويستغل أثناءها رموزاً مختلفة منها: الناقة، والبقر والثيران الوحشية، والصياد، وكلاب الصيد، والبيداء، ليعبّر من خلالها عن رؤيته للوجود.

إن وحدة القصيدة تتجسد في علاقتها الداخلية التي تصنع تكاملها وتتجاوز تقسيمها الشكلي إلى ماهو أعمق دلالة، وأكثر تماسكاً، ويمكن أن ندرك هذا إذا تعاملنا مع القصيدة العربية القديمة على أنها نص لغوي غني بدلالاته وإيحاءاته ورموزه.

يكرر ابن طباطبا الحديث حول قضية تناسب أبيات وتناسقها وانتظام معانيها[1] حتى يكاد أن يوهم الباحث أنه قصد إلى الوحدة العضوية في القصيدة العربية ولكن ليس بمفهومها في النقد المعاصر، غير أن يوسف حسين بكار ينفي عن ابن طباطبا تعرضّه لمفهوم الوحدة العضوية أو الموضوعية في القصيدة.[2]

وكان الحاتمي (ت388هـ) يقول بتناسق أجزاء القصيدة، وتناسب صدورها وأعجازها وانتظام نسيبها بمديحها، وشبه القصيدة بخلق الإنسان في تناسق أعضائه وجمال قوامه، وكان يرى في قصائد الشعراء المحدثين مايؤيد رأيه، ويدّعم وجهة نظره في تلاحم أجزاء القصيدة وتكامل بنائها.[3] وكان حازم القرطاجني (ت684هـ) يقول بالوحدة في تنوع أغراض القصيدة، ويرى في التنّوع دلالة جمالية، ولا يقف التنوع حائلاً دون تحقيق الوحدة، فهو يقول: «إن الحذاّق من الشعراء... لماوجدوا النفوس تسأم التمادي على حال واحدة وتؤثر الانتقال من حال إلى حال، ووجدوها تستريح إلي استئناف الأمر بعد الأمر واستجداد الشيء بعد

(1) ابن طباطبا- عيار الشعر: 121، 122، 123.وفي هذا المجال تجدر الإشارة إلى دراسة جابر عصفور «مفهوم الشعر» وقد خص ابن طباطبا بفضل تناول في جانب منه «قضية الوحدة في القصيدة»: 17-76.

(2) بكار، يوسف حسين- بناء القصيدة: 295.

(3) ابن رشيق- العمدة: 117/2.

الشيء، ووجدوها تنفر من الشيء الذي لم يتناه في الكثرة إذا أخذ مأخذاً واحداً ساذجاً ولم يتحيّل فيما يستجدّ نشاط النفس لقبوله بتنويعه والافتنان في أنحاء الاعتماد به، وتسكن إلى الشيء وإن كان متناهياً في الكثرة إذا أخذ من شتىً مآخذه التي من شأنها أن يخرج الكلام بها في معاريض مختلفة... اعتمدوا في القصائد أن يقسموا الكلام فيها إلى فصول يُنحى بكلّ فصل منها منحى من المقاصد ليكون للنفس في قسمة الكلام إلى تلك الفصول والميل بالأقاويل فيها إلى جهات شتّى من المقاصد وأنحاء شتّى من المآخذ استراحةٌ واستجداد نشاط بانتقالها من بعض الفصول إلى بعض وترامي الكلام بها إلى أنحاء مختلفة من المقاصد- فالراحة حاصلة بها لافتنان الكلام في شتّى مذاهبه المعنويّة وضروب مبانيه النظمية- واعتنوا باستفتاحات الفصول وجهدوا أن يهيّؤوها بهيئات تحسن بها مواقعها من النفوس، وتوقظ نشاطها لتلقّي مايتبعها ويتّصل بها، وصدّروها بالأقاويل الدّالة على الهيئات التي من شأن النفوس أن تتهيّأ بها عند الانفعالات والتأثّرات لأمور سارّة أو فاجعة أو شاجية أو معجبة بحسب مايليق بغرض الكلام.»[1]

إنّ حازم يقول بالتناسب في عناصر القصيدة المتغايرة، فقد تتناول القصيدة ضروباً مختلفة من الكلام، ولكنّها تخضع في النهاية إلى مقاييس جمالية تحقق لها نوعاً من الترابط والتداخل، ويمكن أن نسمي ذلك «وحدة التجربة الشعرية.» ويتم خلالها اتصال المعنى دون أن يتواصل البناء النحوي تواصلاً يشبه تواصل التدوير،[2] يقول جابر عصفور: إن الوحدة عند حازم «وإن كانت مركبة، ليست وحدة للتكامل

(1) القرطاجني، حازم- منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 295- 296.
(2) عصفور، جابر- مفهوم الشعر: 295.

بالمعنى الذي يقرن بين وحدة القصيدة ووحدة الكائن، فلا يسلم باستقلال عنصر من عناصر ، خارج علاقات المجموع المتكامل، وليست الوحدة عنده- أيضاً- الوحدة العضوية التي تتألف- في المفهوم الرومنتيكي- من تدرج النمو الداخلي الحّي، بحيث تنمو القصيدة كما تنمو البذرة، وتتصل في نموّها اتصال أجزاء الكائن الحي، وتتجاوب داخلها وحدة الرؤيا ووحدة العبقرية الشاعرة، داخل بلورة الخيال السحرية، وتحت وقدة انفعال فريد متوهج.»[1] صحيح أن حازماً لم يتحدث عن الوحدة العضوية، ولكنّه تحدث عن التحام الأجزاء والتئامها في القصيدة كلّها، وتجاوز حدود النقد السابق عليه حين قال: «بالوحدة في التنوع.»

نخلص بعد هذا العرض لآراء النقاد العرب القدماء حول الوحدة في القصيدة إلى القول: إن محاولاتهم النقدية في هذه القضية الفنية الهامة كانت تدور حول جوانب جزئية منها، وتناولها النقاد بتفاوت، ولكنّهم ألمحوا إلى تلاحم أجزاء القصيدة، وتكامل عناصرها، وأشاروا إلى علاقة القصيدة بالمتلقي، كما أشاروا إلى صحة النسق، واتساق النظم، وانشغلوا بالتخلّص، وحسن الانتقال وجزالة الألفاظ، ودقة المعاني، وقالوا: «بعمود الشعر»[2] وحددوا مقاييسه في القصيدة العربية القديمة، وأشاروا إلى من خرج على هذه المقاييس من الشعراء المحدثين، وقاربوا مفهوم الوحدة في القصيدة في جميع ماذهبوا إليه، وتناولوا جوانب منها، ولكنّهم لم يقولوا بالوحدة العضوية كما هي في النقد الحديث.

---

(1) المرجع نفسه: 293- 294.

(2) الآمدى (1961- الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري. تحقيق السيد أحمد صقر. ط1، دار المعارف: 1/6، 12، 18، 19... والمرزوقي (1951- شرح ديوان الحماسة. نشر عبد السلام هارون وأحمد أمين، ط1، القاهرة: 1/ 8-13.

2- الوحدة في النقد الحديث:

ثار حول قضية الوحدة في القصيدة العربية القديمة جدل كبير، وانقسم الدارسون فيها قسمين: منهم من قال بوجودها في القصيدة العربية ومنهم من أنكر وجودها، ولكل فريق حججه وبراهينه، ولعلّ سر اهتمام النقاد المعاصرين بموضوع الوحدة العضوية يعود إلى تأثير الدراسات النقدية الأجنبية التي ظهرت في أوروبا حول نظرية الخيال، وحول موضوع الوحدة العضوية.

تساءل النقاد العرب المعاصرون «عن إمكانية وجودها في شعرنا العربي القديم، وثار جدل في مطلع هذا القرن بين نقادنا العرب، وكان من بين هؤلاء النقاد من حرص على مناقشة موضوع الوحدة في القصيدة القديمة... وكان اعتزازنا بشعرنا القديم، وتراثنا العربي دافعاً لبعض هؤلاء النقاد إلى التماس الوحدة في شعر المعلقات، فقد عزّ على هؤلاء أن يبلغ نموذج القصيدة العربية هذا المستوى الرفيع من الصياغة الشعرية، والصنعة الفنية ثم لا تتحقق فيها الوحدة العضوية بالمعنى الذي حدده النقاد المحدثون لها وعلى رأسهم كولردج.»[1] الذي تحدث عن موضوع الوحدة في العمل الفني، وأوضح قدرة الخيال على تحقيقها، يقول كولردج: «الخيال هو القوة التي بوساطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس (في القصيدة) فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر، هذه القوة تظهر في صورة عنيفة قوية في مسرحية «الملك لير»

(1) العشماوي ، محمد زكي 1979- قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث. دار النهضة العربية، بيروت، لبنان: 122.

لشيكسبير. ففي هذه المسرحية نجد أن الألم العميق الذي يحس به الأب جعله ينشر الإحساس بالعقوق ونكران الجميل حتى شمل العناصر الطبيعية ذاتها، وهذه القسوة التي هي أسمى الملكات الإنسانية تتخذ أشكالاً مختلفة، منها العاطفي العنيف ومنها الهادئ الساكن، ففي صور نشاطها الهادئة التي تبعث على المتعة فحسب نجدها تخلق وحدة من الأشياء الكثيرة بينما تفتقد هذه الوحدة في وصف الرجل العادي الذي لا تتوافر لديه ملكة الخيال لهذه الأشياء. إذ نجده يصفها وصفاً بطيئاً، الشيء تلو الشيء بأسلوب يخلو من العاطفة.»[1]

ويربط كولردج في هذا النص بين ملكة الخيال وبين تحقيق وحدة العمل الفني، والعلاقة بينهما علاقة سببية، لا تتحقق وحدة الشعر بدون خيال كما لا يكون الخيال بدون تحقيق الوحدة[2] وفي الوحدة يتم انصهار جميع العناصر الفنية المكونة للنص بعضها مع بعضها الآخر، وتشكل وحدة التجربة الشعورية عصب النظرية النقدية عن كولردج.

وقد نال بناء القصيدة اهتماماً كبيراً من نقاد العربية، حيث أكدوا ضرورة ترابط أجزاء النص وتماسكها، وأثير جدل كبير حول قضية الوحدة في القصيدة العربية، فذهب طه حسين إلي أن الوحدة العضوية في القصيدة العربية لاتأتيها من الوزن والقافية فقط بل لها وحدة داخلية جوهرية تتصل بالمعنى قبل ان تتصل باللفظ أو بالوزن والقافية.[3]

---

(1) المرجع نفسه: 97.

(2) العشماوي، محمد زكي 1979- قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث. دار النهضة العربية، بيروت، لبنان: 98.

(3) حسين ، طه 1954- حديث الأربعاء. دار المعارف ، مصر: 1/30-31.

ويعـزو طه حـسين الأسـبـاب التي أدت بـالمحـدثين إلى إنكار الوحـدة والتناسب في القصيدة القديمة إلى عوامل مختلفة أهمها:

1- قـصـور فـهم الدارسين للشعـر القـديم وإدراكـهم السطحي له، لأنهم لايتعمقون أسراره ومعانيه وإنما يدر سونه درساً تقليدياً.

2- كما أنهم يقبلون كل ماقاله الرّواة دون أن يتفحصوه، ويصححوا ماأصابه من الخلط والضيـاع ومـاساده من اضطراب، وهذا يدعـونا إلى الزعم بأننا لسنا أمام النص الأصلي للقصيدة العربية القديمة. لأن ظاهرة الرواية والانتحال قد أثّرت إلى حدّ ما في بنية القصيدة وشكلها، لكن ليس إلى المستوى الذي يفقدها تماسكها ووحدتها وتناسقها.[1]

ولا نستطيع أن نفصل شكل القصيدة وبناءها عن البيئة العربية التي أنتجتها والمتمثلة في جملة من العوامل الهامة وهي: طبيعة البيئة الجغرافية وماترتب عليها من حياة اجتماعية واقتصادية وسياسية وثقافية، ومـاساد فـيـهـا من قيم احتلت مكان الصدارة في حياة الناس، وتمثلها الشعراء، وروّجوا لها في قصائدهم. وقد كان للعامل الجغرافي المتصل بطبيعة الإقليم الذي كان يعيش فيه العربي قبل مجيء الإسلام أثر هام في توجيه حياته وتحديد نظم معيشته ألوان تفكيره، وامتد هذا التأثير إلى طبيعة القصيدة العربية فحدد شكلها وبناءها وصياغتها وطرائق التصوير الشعري فيها وموضوعاتها. ونظراً إلى تلك البيئة الصحراوية التي كانوا يحيون فيها وماكانوا يعانون من الظواهر الطبيعية القاسية من قحط وحرارة ورياح وجفاف ومـاإلى ذلك. إن كل هذه الظواهر وسواها لم تكن

---

(1) المرجع نفسه: 1/ 31.

تسمح بحياة الاستقرار ، لهذا كانت الرحلة (أو الهجرة) تشكل هاجساً في حياة العربي، ومن أجل هذا كان للحيوان أهمية في حياته، وكانت علاقته به حميمة، لأنه وسيلته إلى حفظ النوع واستمرار الحياة والبقاء، وكان لشعور العربي بالضعف أمام قوة الطبيعة وقسوتها، ردود أفعال تجسدت في تقديسهم القوة والبسالة والكرم والمروءة والنجدة وحسن الجوار والفروسية، وكانت هذه القيم مدار شعرهم، وقد انتشرت هذه القيم في جميع موضوعات الشعر القديم، ونادراً ماتخلو قصيدة- مهما كان موضوعها- من روح الحماسة والبطولة، وهذه القيم كانت تجسد صراع العربي من أجل الحياة[1]. ومع تطور العلاقات الاجتماعية وتبدل الأوضاع السياسية والاقتصادية ظهرت قيم جديدة وتراجعت بعض القيم القديمة، واستمر بعضها الآخر، وكان لذلك صداه في القصيدة العربية.

يقول محمد زكي العشماوي بعد تحليل الحياة العربية في الجاهلية في مختلف نواحيها: «والذي نريد أن ننتهي إليه بعد هذا التحليل أن ثمة وحدة تسود الشعر الذي كان أهم مظهر من مظاهر نشاطهم الفكري وحياتهم العقلية والفنية، تلك الوحدة يمكنك تسميتها وحدة الصراع من أجل الحياة، ومن ثَم فمن الممكن القول بأن في الشعر الجاهلي وحدة، وأن في الشعر الجاهلي شخصية إنسانية واحدة، لاتفتأ تطالعك بملامحها وقسماتها أينما وجّهت بصرك. على أن وحدة الشعر هذه- التي كانت نتيجة طبيعية لوحدة الفكر والصراع والشخصية الإنسانية- لا تعني أن

(1) العشماوي، محمد زكي 1980-النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية. ط2، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان:215- 305.
والعشماوي، محمد زكي 1979- قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث. دار النهضة العربية، بيروت، لبنان: 122- 145.

القصيدة الشعرية القديمة ذات وحدة عضوية. فالفرق كبير بين وحدة الفكر التي تنبعث من حياة ذات أبعاد خاصة، وبين وحدة القصيدة التي هي تجسيد للحظة شعورية وموقف نفسي واحد.»[1] ويقول في معرض حديثه عن الوحدة في القصيدة القديمة، «ونشهد لقد استطاعت معلقة لبيد أن تحقق هذه الوحدة العضوية على الرغم من طول القصيدة وتعدد أقسامها وانتقالها من غرض إلى غرض، فقد تمكنت بصيرة لبيد وقدرته على النفاذ إلى ماتحت حجاب عصره أن يعكس لنا صورة هذا الصراع بين الإنسان والحياة، وأن ينفذ من خلاله إلى إبراز صورة متكاملة تعاونت فيها سائر الأجزاء وهيمن فيها الإحساس الموحد ولم يكن تحقيق هذه الوحدة في معلقته راجعاً إلى حسن التخلص من غرض إلى غرض أو إلى تنظيم أجزاء القصيدة وحسن ترتيبها أو تسلسلها.»[2] فوجود الوحدة العضوية في القصيدة العربية يشبه إلي حد كبير وجود الوحدة في الصراع بين الموت والحياة، التي رانت على عدد كبير من قصائد الشعراء الجاهليين. فإن هذه الوحدة قد لا تكون بارزة بشكل واضح، ولكن القراءة الواعية والعميقة للقصيدة العربية القديمة قد تنتهي بنا إلى التماس نوع من الوحدة فيها.

يرى نجيب محمد البهبيتي أن هناك عوامل كثيرة حالت دون تحقيق الوحدة في القصيدة العربية، أهم هذه العوامل:

---

(1) العشماوي- قضايا النقد الأدبي: 145.

(2) العشماوي- قضايا النقد الأدبي: 192.

1- الرواية:

إن الرواة كانوا يحفظون من القصيدة مايلائم أذواقهم، ويناسب تمثلهم بالشعر، وينسجم مع أحوال نفوسهم وأمزجتها، وهذا «يؤدي بالقصيدة إلى أن تتفرق بين عدد من الناس، وقد يذهب منها الكثير...»[1] ولا تبق القصائد «مجتمعة تامة متصلة الأجزاء، وإنما هي أشلاء متناثرة تتلقفها أفواه حافظة ويذهب كل بنصيبه حيث يحلو له.»[2]

2- العصبية:

لعبت العصبية دوراً خطيراً في العبث بأصول الشعر العربي، وتفتيت وحدة القصيدة، ونسبة بعض الشعر إلى غير أصحابه، « ولكن النقاد في العصر العباسي قد كشفوا عنه، حتى لا تجد شعراً مروياً في كتاب إلاّ وهو مقرون بالحكم عليه،.. وقد يكون صاحب الأغاني أشد الناس وأكثرهم تتبعاً لهذه النواحي.»[3]

3- الحروب:

أسهمت الحروب والكوارث في إتلاف قسم كبير من الشعر العربي، «وإذا كانت الحروب تصيب الأجيال بالنسيان فما أحراها بأن تعبث بالمواد، فتقضي عليها أو تنتقصها أو تفرّقها، حتى إذا جمعت بعد ذلك وقع لها في الجمع من أصولها المكتوبة المبعثرة ما يقع لها في الجمع من ذاكرة الرواة والحفظة.[5]

---

(1) البهبيتي، نجيب محمد 1970- تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري. ط4، دار الفكر: 48.

(2) المرجع نفسه: 48.

(3) المرجع نفسه: 51.

(5) المرجع نفسه: 51

4- الجمع:

كان لعملية جمع القصائد، وترتيب أبوابها، وأبياتها صعوبة كبيرة، فنتج عن ذلك تفرق ونقص واختلاط كبير في القصائد، وترتّب على ذلك اضطراب كبير في بنية القصيدة القديمة، حيث كان الرواة أثناء حركة التدوين، يدمجون بعض القصائد مع غيرها، إذا اتفقت في الوزن والقافية، وقد يكون هذا الدّمج بين قصائد الشاعر نفسه أو دمج قصيدته مع قصيدة غيره.[1]

وينتقل البهبيتي إلى دراسة موضوع القصيدة العربية، بعد دراسة نمط بنائها، وبعد قوله بعدم وجود أي شكل من أشكال الوحدة بين أجزائها، ويقول في قضية الموضوع أنّه تأثر بالعوامل نفسها.[2] ثم يقول: «ولست أرتاب لحظة في أنه كان أول الأمر موضوعاً واحداً يتناوله الشاعر في قصيدته، ويأخذ في الحديث عنه باعتباره الغرض الأساسي منها. والحديث عن الأمر الواحد يجرّ إلى أمور غيره، ولكنها تندرج جميعاً في سياق الحديث، تبعاً لمقتضيات التفكير، ومنطق الوقائع، وطبيعة تشعب النفس، ومن هنا تكون القصيدة متناسقة، تتكامل أجزاؤها، ويعلق بعضها ببعض، مع غرابة الجزء عن الجزء، وتفاوت موضوعيهما.

فإذا نحن فقدنا طريقة الوصل بين الأجزاء، وانعدام بذلك القسم المهيئ في القصيدة للانتقال من موضوع إلى موضوع، أصبحت القصيدة أجزاء متفرقة، متباعدة يبرأ بعضها من بعض. وأصبحت أشبه شيء بمجموعة من

---

(1) المرجع نفسه: 48- 49- 50- 51.

(2) المرجع نفسه: 53.

المقطوعات الشعرية الغنائية، أو القصصية أحياناً، لكل منها موضوعه، وهو أمر لا تتقبله النفس، ومن هنا كانت محاولات غير ناضجة للوصل بين هذه الأجزاء الباقية من القصائد القديمة، جاءت أول الأمر من رواتها أو نقلتها، فلما قدم عليها العهد اعتبرت تقليداً شعرياً، ومن هنا خرج الشعر في القصيدة الواحدة على الاستطراد الموضوعي الذي تنتحل له أوجه الصلة، في جهد قد تثقل به النفس، وتثقل به القصيدة.

ومن هنا كان هذا التفكك الذي أظهر القصيدة بمظهر غير ذات الغرض الواحد، فماهي إلا خطرات شعرية يطرد إليها الشاعر قصيدته طرداً، ويحملها عليها حملاً.»[1]

لا ننكر ماطرأ على بعض القصائد القديمة من عوامل حالت دون تحقيق الوحدة بين أجزائها، ولكن ماذهب إليه البهبيتي لا ينسحب على جميع الشعر العربي القديم، لأن هناك بعض القصائد القديمة اشتملت على الوحدة، وإذا كان رأي البهبيتي ينطبق على جزء من الشعر الجاهلي فإنه لا ينطبق على القصيدة العباسية. ففي هذا العصر بدأت حركة التدوين وكان الشعراء يكتبون قصائدهم، فقلّت الرواية وأخذت العصبية أشكالاً جديدة تمثلت في الشعوبية أو التيارات السياسية والمذهبية وتحوّل مفهوم الحرب إلى حركة الفتوح، وفي هذا العصر شهد الشعر تطوّراً فنياً ملحوظاً وتضمنت القصيدة العربية وحدة موضوعية وعضوية أثبت الشعراء فيها إحساسهم بالعصر، وقدرتهم على كشف جوهره.

1) البهبيتي- تاريخ الشعر العربي: 53- 54.

إن الشاعر الذي يبني قصيدته بناء متماسكاً، يسعى أن يكون الانتقال فيها من عنصر إلى عنصر آخر مع التدرج الطبيعي لإيقاع القصيدة العام، فلا يشعر المتلقي بالارتباك، ولا يفاجئه بالعنصر الجديد دون أن تكون له علاقة بالعناصر الأخرى، لأن طبيعة الموقف النفسي والتجربة الشعرية يمليان عليه الانتقال إلى العنصر- في أغلب الأحيان- بأدوات ربط لها دلالاتها الصوتية والنفسية والاجتماعية والفنية المتكاملة، وهذا أمر تمليه طبيعة النص، ويحدده السياق، ولا تكون هذه الأدوات مجرد حلقات وصل توصل بها أجزاء القصيدة، كما هو شائع عند بعض النقاد. ولقد تمكن الشعراء العباسيون من إثبات مقدرة فائقة في تجسيد هذه الظاهرة في قصائدهم المركبة فانتقلوا من جزء إلى جزء، دون أن يشعر المتلقي بخلل في بنية القصيدة. ففي أغلب قصائدهم، ينتقلون من وصف الأطلال- وهي نمط من المقدمات في القصائد المركبة- إلى وصف الرحلة، ويكون هذا الانتقال عادة بطريقة لبقة يظهر فيها الشاعر قدرة في بناء قصيدته، فلا يشعرنا بشرخ بَيِّن في بنية القصيدة، وهذا الانتقال إلى الرحلة في القصيدة العربية المركبة عامة، كان نوعاً من التفريج عن أثر الخيبة التي تنتاب الشاعر عندما يقف على الديار الخاوية المؤذنة بالدمار والفناء، كما أنه نوع من التعزية عن الفجيعة في صاحبته الظاعنة، والتسلية عن همومه بفقدانها. وهذا الانتقال من جزء إلى جزء في القصيدة، إلى جانب كونه هرباً من فاجعة الأطلال الداثرة، أو الحبيبة الظاعنة، أمر تدعو إليه طبيعة الموقف النفسي والجمالي، فالشاعر في سفر، في رحلة حقيقية كانت أم رمزية فنية يلمح بها إلى صراعه الدائم مع الطبيعة من أجل الحياة، وإلى صموده أمام قوى الطبيعة ومظاهرها المدمرة. فالانتقال من الحديث عن الطلل، إلى الحديث عن الرحلة وماتحتويه من صعاب، كان ترجمة لما تمثله هذه الرموز

في نفس الشاعر وماتبعثه في نفسه من قلق وجودي قد لا يعبّر عنه بأسلوب مباشر، لأن مستوى اللغة في النص الأدبي يتجاوز حدود التوصيل العادي والمباشر إلى مستوى إيحائي يتضمن أبعاداً دلالية أعمق وأغنى من الجانب المباشر. ولذلك فإن قضية الوحدة في القصيدة المركبة والقصيدة البسيطة. يمكن إدراكها من خلال السياق العام الذي يشكل بناءها، ويمنحها دلالات فنية وجمالية واجتماعية ونفسية، تتجاوز المستوى المباشر، ومن هنا أيضاً يمكن القول: إن هذا التسلسل الموجود في عناصر القصيدة المركبة لم يأت عبثاً، ولم يكن وليد نزوة فنية أو ترف فكري أو خطأ في الرواية، وإنما جاء نتيجة طبيعة لمعاناة ومكابدة أملتها ظروف تاريخية واجتماعية وفنية، إلي جانب اللحظة النفسية والحالة الشعورية لذات الشاعر ورؤيته للعالم، ويتضح من خلال ذلك كله أن عملية البتر، والانتقال المفاجئ، وانعدام الوحدة العضوية والموضوعية التي قال بها بعض الدارسين المعاصرين،[1] ليست سوى نتيجة لقراءاتهم العجلى في القصيدة العربة القديمة، فلو تأنى هؤلاء في قراءاتهم للقصيدة العربية لما وصلوا إلى هذه الأحكام المبتسرة، ولما وظلموا نتاجاً أدبياً زاخراً ينبض بالحيوية الفنية والعمق، ولو حالوا إدراك الروابط بين أجزاء القصيدة وعناصرها من خلال السياق العام والجو النفسي المجسد للحظة الشعورية والتجربة الشعرية.

---

(1) بدوي، محمد مصطفى 1960- دراسات في الشعر والمسرح. ط1، دار المعارف، القاهرة: 1- 9.
وهلال، محمد غنيمي- النقد الأدبي الحديث: 394- 8- 4.
والبهبيتي- تاريخ الشعر العربي: 48- 53.
والغذامى، عبد الله محمد 1985- الخطيئة والتفكير. ط1، النادي الأدبي الثقافي. جدة، السعودية: 94.

والخصائص الجمالية التي تربط بين صور القصيدة لما وصلوا إلى هذه الأحكام النقدية التي تفقد القصيدة تناسقها وتناغمها.

إن انتقال الشاعر من الطلل أو النسيب- أو سواهما- إلى الرحلة لم يكن إلاّ توقفاً عن الاسترسال في البكاء على الأطلال الدارسة والحبيبة الظاعنة هذه الحبيبة التي كانت تجسّد محور العالم لدى الشاعر، وانتقاله إلى الممدوح يوحي بدلالة شديدة الأهمية وهي: أنه يجعل من الممدوح محوراً أساسياً في عالمه الشعري والواقعي، بمعنى أنه يتخلّص من عالم الضياع في الأطلال، أو عالم المرأة، سكنه وسكينته في النسيب إلى عالم أكثر جمالاً، يشعر فيه بالأمان والاطمئنان، وينال فيه العيش الرغيد، وهذا مايمثله الممدوح، فهو بالنسبة إلى الشاعر، نموذج الإنسان الكامل، الذي يحتمي به الضعفاء، ويستجير به العزّل.

ومايمكن ملاحظته على الدراسات النقدية المعاصرة التي تناولت موضوع الوحدة العضوية، هو اهتمامها بالقصيدة الجاهلية ومحاولة إيجاد وحدتها العضوية أو نكرانها، وإغفالها دراسة الوحدة العضوية في القصيدة العربية في العصر العباسي الأول.

3- الوحدة في القصيدة العربية في العصر العباسي الأول

لايمكننا إغفال قضية الوحدة في القصيدة العربية في العصر العباسي الأول، لأنها تشكل أحد العناصر الفنية الأساسية في بناء القصيدة، وفي غيابها يفتقد النص الشعري أهم عنصر فني يجمع بين وحداته اللغوية، ومايتواشج بينها من علاقات داخلية، أقصد العلاقات القائمة بين الوحدات اللغوية المكونة للنص، وماتوحي به من دلالات فنية واجتماعية ونفسية وفكرية، وسوى ذلك، ومن الوظائف الجمالية للوحدة العضوية أنها تسهم في اظهار المعنى الشامل في النص الشعري، والقافية من الدعائم الفنية التي تحقق للقصيدة كيانها العضوي المتكامل، وهي تشكل عاملاً صوتياً ومعنوياً ودلالياً له مهمة عظمى في سياق الإبداع الشعري، فإن تكرار قافية واحدة في القصيدة العربية يمنحها طاقة موسيقية، تبعث في نسيجها تناغماً وانسجاماً. لذلك كان الشعراء في القرن الثاني يلتمسون في القوافي هذه الخصوصية الفنية، يقول جمال الدين بن الشيخ «وجدت في القرن الثالث مبدعين جعلوا من القافية أساساً لفنّهم الشعري، فهذا أبو تمام يستغل القافية لتقوية البنية الصوتية للبيت الشعري، فقد غيّر تراكيبها وجعل منها تتويجاً لإيقاع شعره، وضابطاً صوتياً أصبح من المستحيل دخول عالم أبي تمام الشعري دون مراعاته.»[1] وهكذا أعطى القافية مجالاً في تحقيق الوحدة العضوية في شعره، ولم يكن أبو تمام الشاعر العباسي الوحيد الذي أدرك ماللقافية- وسواها من الخصائص

(1) Bencheikh, Jamal Eddine- Poétique arabe éssais sur les voies d'une création. P: 166.

الفنية- من أبعاد جمالية ودلالات فنية في القصيدة، وإنما هناك شعراء كثر في هذا العصر استطاعوا أن يستغلوا القوافي للغرض ذاته، وجاء إدراكهم لهذا الجانب من خلال فهمهم للّغة الشعرية التي تحمل بالإضافة إلى مدلولها الأصلي الذي وضعت له، دلالات أخرى تستشف من السياق الثقافي والحضاري الذي أبدع فيه النص الشعري، وظاهرة تكرار القافية الواحدة ضمن القصيدة، تسهم في عملية الربط بين أبياتها، وإلى جانب تكرار القافية نجد- أحياناً- ظاهرة تكرار الكلمات أو الحروف أو المقاطع وهذه الظاهرة توفر للقصيدة إمكانات تعبيرية، وتخلق مناخاً موسيقياً متناغماً، وتغني المعنى العام للقصيدة.

ولا يقل الوزن أهمية في البناء التكاملي للقصيدة العربية، فالشعر عبارة عن أنساق زمنية تتشكل داخل وحدات زمنية محكومة بقوانين خاصة هي التفعيلات، ومن خلال هذه التفعيلات تتشكل البنية الإيقاعية للقصيدة، وحتمية الوزن، وتكرار إيقاعه بنسب زمنية محددة في النص الشعري، يؤكد أن القصيدة العربية « بنية تتكوّن من عناصر تؤلف بينها علاقات، وأن لكل عنصر من تلك العناصر خصوصية أو خصوصيات تميزه من غيره »[1] ولكنها تسعى جميعها إلى الاندماج في البنية الكلية للقصيدة، فتمنحها وحدة عضوية، تتحقق من خلال التعبير الفني الناضج عن التجربة الشعورية، وهكذا نجد أن جميع الخصائص الفنية التي سبق ذكرها لا تقف حائلاً دون تحقيق الإبداع الشعري، بل تؤكده ضمن مجال الخصوصية الشعرية العربية، كما مارسها الشعراء والنقاد العرب في

(1) مفتاح، محمد 1982- في سيمياء الشعر القديم، دراسة نظرية تطبيقية، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب: 28.

مختلف العصور، يقول عز الدين إسماعيل: «ولما كانت القصيدة بنية موسيقية متكاملة، كان من الطبيعي أن يلتفت الشاعر في تشكيله لهذه البنية إلى العناصر التي تحقق الانسجام بين مفرداتها. فعملية التشكيل التي يقوم بها الشاعر في القصيدة عملية معقدة غاية التعقيد، لأنها تأخذ في الاعتبار الأول أن تكون القصيدة- مهما طالت- هي الوحدة الفنية التي تعمل في داخلها أشتات من المفردات والدقائق.»[1] ويقول في موضع آخر: «تتكوّن القصيدة في شكلها التقليدي من عدد من الأبيات غير محدد، فهي تطول أو تقصر دون أن يكون لهذا الطول أو القصر دخل في بنيتها، فالقصيدة بنية «مفتوحة» إذا صح التعبير، بمعنى أنها تمثل وحدات بنائية مغلقة على ذاتها ينفصل بعضها عن بعض وهي من ناحية الشكل الموسيقي تكرار للوحدة الأولى التي تتمثل في البيت الأول منها، فالبيت هو الوحدة الموسيقية القائمة بذاتها والتي تتكرر في القصيدة، فلا يكون لطول القصيدة، أو قصرها أي دلالة موسيقية، سوى من الناحية الكمية، أي كمية تكرار هذه الوحدة»[2] وعز الدين إسماعيل، في الفقرة السابقة، يتحدث عن القصيدة العربية بصورة عامة، ثمّ يعود ليطعن على القصيدة العربية القديمة، فيرى أنها كانت تقوم على وحدة البيت، لا وحدة القصيدة، وإذا كان همّ الشاعر القديم تجويد البيت الشعري كما يرى، فإن وحدة البيت في القصيدة العربية القديمة وتجويده لا يقف حائلاً دون تحقيق الوحدة الشاملة في القصيدة وهذا مانجده، في أغلب قصائد العصر

(1) إسماعيل، عز الدين، دت- التفسير النفسي للأدب. دار العودة، دار الثقافة، بيروت: 23 (لمزيد من الإطلاع ينظر المرجع نفسه: 55- 63).

(2) المرجع نفسه: 77.

العباسي الأول. يقول زكي العشماوي «تحررت القصيدة العربية القديمة من بعض التزاماتها المفروضة عليها في الشكل والمضمون، فتغيّر الشكل، وتغيّر المضمون في تجارب الشعر العباسي، ولم يظهر هذا في إيقاع الشعر الجديد وتطور أوزانه، واقتراب لغته من لغة الحياة فحسب، بل لقد تغيّر البناء الفني أحياناً وعند تجارب بعض الشعراء الكبار، فتوافرت لدينا بعض التجارب الشعورية التي يستجيب فيها الشعر لموقف عاطفي واحد، فأصبحت هذه التجارب تجسد لحظة شعورية واحدة، وتنتشر فيها منذ بدايتها إلى نهايتها رؤية واحدة مركزة، وأصبحنا نجد الخيال الذي بواسطته تستطيع صورة معينة، أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس في القصيدة فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر. وأصبحنا نظفر بالكيان العضوي الموحد داخل القصيدة الواحدة.»[1] إن نص العشماوي لا يجانب الوصاب في كثير من القضايا التي ذهب إليها، وخاصة في حديثه عن «الكيان العضوي الموحد داخل القصيدة الواحدة» فأغلب قصائد المرحلة العباسية كانت تحتوي وحدة عضوية وموضوعية، وتحققت هذه الوحدة من خلال توافر القصيدة على خصائص فنية وجمالية أملتها طبيعة النص اللغوية، وذلك مانلمحه في طبيعة التشكيل اللغوي، والتشكيل النحوي، والبلاغي في كثير من النماذج الشعرية العباسية، ولعل ذلك كان أمراً من الأمور التي استدعتها المرحلة، فلم يعد همّ الشعراء التعبير عن تجاربهم الشعرية فقط، بل أصبح همهم البحث المستمر عن كيفية التعبير عن هذه التجارب الشعرية الشعورية، ضمن إطار فني

---

(1) العشماوي، محمد زكي 1981- موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي. دار النهضة العربية، بيروت: 11.

يؤهلهم إلى تجاوز القوالب الجاهزة، والصيغ المكررة، ويمكن أن نستخلص ذلك من الأمور التي استدعتها المرحلة، فلم يعد همّ الشعراء التعبير عن تجاربهم الشعرية فقط، بل أصبح همهم البحث المستمر عن كيفية التعبير عن هذه التجارب الشعرية والشعورية، ضمن إطار فني يؤهلهم إلى تجاوز القوالب الجاهزة، والصيغ المكررة، ويمكن أن نستخلص ذلك من الحوار الذي دار بين بشار بن برد وبين أحد المتأدبين، حين سأله: «بم فقت أهل عمرك، وسبقت أهل عصرك: في حسن معاني الشعر وتهذيب ألفاظه؟ فقال: لأني لم أقبل كل ماتورده عليّ قريحتي، ويناجيني به طبعي، ويبعثه فكري، ونظرت إلى مغارس الفطن، ومعادن الحقائق، ولطائف التشبيهات، فسرت إليها بفكر جيد، وغريزة قوية، فأحكمت سبرها، وانتقيت حرّها، وكشفت عن حقائقها، واحترزت عن متكلفها، ولا والله ماملك قيادي الإعجاب بشيء مما آتي به.»[1] وفي قصائد بشار بن برد نلمس تجربة شعرية يمتزج فيها القلب بالعقل، والوجدان بالإرادة، وتتوحد صور القصيدة وترتبط، وتنشط ملكة الخيال فتتمكن من خلق العلاقة الجوهرية بين الروح الإنسانية وبين الطبيعة ومن إضفاء موقف موحد على العمل الفني كله.[2]

---

(1) ابن رشيق- العمدة: 1/ 239.

(2) العشماوي- موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي: 12.

وإذا نظرنا في مفهوم الوحدة العضوية في النقد، فإننا نجده قد تطور خلال المذاهب الأدبية الأوروبية[1]، وكان لهذا التطور ظلاله في نقدنا العربي الحديث، وأعتقد أن القول بعدم وجود الوحدة في القصيدة العربية أو نكرانها، أمر ليس فيه إنصاف لشعرنا العربي القديم، - أقول هذا بعيداً عن التعصب لهذا الشعر- إن نكران الوحدة في القصيدة العربية التي قال بها بعض الباحثين العرب كان نتيجة موضوعية سببها وقوعهم تحت تأثير المفهوم الأرسطي للوحدة، ونتيجة لعدم تطويعهم هذا المفهوم الفني- الذي تطور تطوراً كبيراً عبد العصور- للخصائص الفنية في بناء القصيدة العربية.

---

(1) «الوحدة هي الترابط المنطقي أو الجمالي أو القصصي بين أجزاء الأثر الأدبي المكتمل، وقد أشار أفلاطون إلى ضرورة الوحدة الفنية في محاورته «فيدروس» Phaedros حيث أبرز التشابه بين وحدة الكلام والوحدة العضوية في الأحياء، كما أشار أيضاً إلى فكرة الوحدة في محاورته «الندوة» Symposion حيث قال: إن الوحدة هي التوفيق بين الأضداد. أما أرسطو فقد ذكر في «فن الشعر» Ars Poetica حين ربط بينها وبين فكرة الإنسجام الناتج عن التنسيق والتصميم الماهرين، الأمر الذي يذكرنا بالموسيقى أو بمزج الألوان والضوء والظلال في التصوير. وقد حذا حذوه الشاعر الفرنسي بوالو Boileau في القرن السابع عشر، والشاعر الأنجليزي بوب Alexander Pope في القرن الثامن عشر وذلك في قصيدتيهما في فن الشعر. ومنذ أواخر القرن الثامن عشر مع ظهور الحركة الرومانتيكية، ظهرت فكرة الوحدة العضوية للعمل الفني التي تتألف من وحدة الإنفعالية ووحدة الرؤيا للطبيعة ووحدة العبقرية الشاعرة أثناء الإبداع الشعري وأخيراً وحدة الخيال المبدع الذي تكلم عنها كولردج S.T. Coleridge في الفصل الرابع عشر من كتابه «سيرة أدبية» (1817). أما النقد الأدبي المعاصر فيعالج فكرة الوحدة الفنية بوصفها توفيقاً بين الموضوع واللغة المجازية أو بين الجو الوجداني للقصيدة والأسطورة الأصيلة التي تعلقت بها القصيدة في سبيل التعبير عن ذلك الوجدان».
(ينظر، مجدي وهبة 1974- معجم مصطلحات الأدب. مكتبة لبنان ، بيروت: 585).

يحاول محمد غنيمي هلال أن يحدد مفهوم الوحدة العضوية في القصيدة فيقول: «نقصد بالوحدة العضوية في القصيدة: وحدة الموضوع، ووحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع، وما يستلزم ذلك من ترتيب الصور والأفكار ترتيباً به تتقدم القصيدة شيئاً فشيئاً حتى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور، على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية، لكل جزء وظيفته فيها، ويؤدي بعضها إلى البعض الآخر عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر.»[1] وإذا كانت الوحدة العضوية تتكوّن من هذه العناصر الفنية فهل توافرت هذه العناصر الفنية في القصيدة العباسية؟ إن القول بوجود الوحدة العضوية في جميع الشعر العباسي أمر لا يخلو من مبالغة، ولكن أغلب الشعراء العباسيين جسّدوا هذه الوحدة في قصائدهم، ولا يتسع المجال لاستعراض جميع القصائد المشتملة على الوحدة، لذلك نكتفي بالإشارة إلى نماذج تجسدت فيها الوحدة الموضوعية والوحدة العضوية، ومن القصائد التي اشتملت على الوحدة العضوية، قصيدة أشجع السلمي في مدح الفضل بن الربيع التي مطلعها:[2] (من الكامل)

غلب الرّقاد على جفون المسهد وغرقت في سهر وليل سرمد

وقصيدته في رثاء محمد بن منصور بن زياد ومطلعها:[3] (من السريع)

أنعى فتى الجود إلى الجود مامثل من أنعى بموجود

وقصيدته في مدح القاسم «المؤتمن» بن الرشيد ومطلعها:[4] (من الطويل)

---

(1) هلال- النقد الأدبي الحديث: 394.

(2) السلمي،أشجع، 1981- حياته وشعره. ط1، دار المسيرة، بيروت، لبنان: 201- 202.

(3) المصدر نفسه: 205-206

(4) المصدر نفسه: 208-209

سل الفجر عن ليلى إذا طلع الفجر وعن نشر أحزان يموت لها الصبر

وقصيدته في مدح طاهر بن الحسين ومطلعها:[1] (من الطويل)

لقد سرّني من ذي اليمينين طاهر تجاوزه بالعفو عن كلّ غادر

وله قصائد ومقطعات اشتملت على الوحدة العضوية.

أما دعبل بن علي الخزاعي فقد اشتملت بعض قصائده على الوحدة العضوية والوحدة الموضوعية، وكانت هذه القصائد متكاملة البناء، متماسكة الأجزاء، مما يدل على قدرته الشعرية القوية، فهو لم يقف بقصائده عند الحدود التي رسمها النقاد القدماء في تأكيدهم على وحدة البيت، بل تجاوز هذه الحدود والمقاييس النقدية، إلى جعل القصيدة متماسكة البناء، ووظف الصورة الفنية توظيفاً هادفاً، وعبّر من خلالها عن تجاربه الشعرية الذاتية، وترجم رؤيته للحياة والعالم عبر قصائده.[2]

وفي مراثي دعبل للحسين والإمام الرضا تجد طابع الحزن العميق، والوجوم الشاحب على مصاب هذين العلمين الشامخين، وترى في قصائده ومقاطعه الرثائية شعوراً طافحاً بالأسى، ووجداناً حاراً صادقاً، ولعل ذلك كان نتيجة لتشيعه، ومراثيه محكمة النسج تشتمل على عناصر الوحدة العضوية كما تتوافر الوحدة في جزء كبير من قصائد دعبل بن علي الخزاعي، ليس في المراثي فقط، وإنما في غيرها من الموضوعات التي طرقها، وألمّ بمعانيها، فهو في بعض قصائده[3] يسعى إلى تجديد

---

(1) المصدر نفسه: 212-213

(2) الخزاعي، دعبل بن علي 1972- ديوانه. تحقيق عبد الصاحب عمران الدجيلي، ط2، دار الكتاب اللبناني، بيروت: 119، 310.

(3) المصدر نفسه: 132، 146، 149، 150، 174 ....

الأسلوب والصورة من خلال التجربة الشعرية التي عاناها، ولعل أهم ميزات التجديد لديه كانت في تشكيله الفني والجمالي المتحضر الذي اختلف فيه عن الموروث، وقد أفاد دعبل في ذلك من واقع الثقافة في عصره، وهكذا وجدناه يميل إلى تحقيق الوحدة الفنية في شعره. وكذلك كان أبو نواس يعنى في قصائده ومقطعاته بالوحدة والتكامل، وكانت أغلب مقطعاته (قصائده القصار) تجسيداً لفكرة واحدة دون سواها، يلاحقها حتى يستنفذها، دون أن يزيغ عن تنظيم تجربته الشعرية والشعورية، فكانت قصائده مترابطة ومتماسكة فنياً، وهناك نماذج كثيرة من قصائده[1] تحققت فيها الوحدة العضوية، وتحقق فيها الإدهاش الشعري، خاصة في شعر الخمر لأن ذلك عند أبي نواس« هو عالمه الحقيقي الذي تتجلى فيه عبقريته الشعرية وأصالته، وهو الذي يحدد الصفات المميزة لشخصية الشاعر وفنه وموقفه الفكري والحياتي، وكل ماعدا الخمر من موضوعات أخرى كالغزل بنوعيه المذكر والمؤنث، والمديح والهجاء، تعتبر موضوعات مكملة أو متممة للصورة العامة ولكنها ليست جوهر الشيء، لأنها لاتستطيع بمفردها وبذاتها أن تجسد لنا القسمات الحقيقية للشعر، كما لاتستطيع وحدها أن تبرز عناصر التكوين والإحياء في شخصية الشاعر وفنه، بينما تستطيع الخمريات أن ترسم الأبعاد الحقيقية لفن أبي نواس ورؤيته النفسية والفكرية، وتستبطن أعماقه الداخلية وتحدد لنا عالم الشاعر بدقة. »[2] هذا على مستوى التجربة الشعرية العامة، أما مستوى التجربة الخاصة والتي تجسدها قصيدة أو مقطعة واحدة من خلالها يمكن

(1) أبو نواس- ديوانه: 6، 11، 20، 23، 28، 30، 31، 34، 73، 38، 41، 64...
(2) العشماوي- موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي: 212.

دراسة الوحدة العضوية، وتتبّع الترابط العضوي والفني بين أجزاء القصيدة عامة، وهذا مايلاحظ بوضوح في أغلب قصائد أبي نواس التي اشتملت على الوحدة العضوية، وفي شعر أبي تمام قصائد كثيرة توافرت فيها الوحدة والترابط ، [1] وهذا لايعني أن جميع قصائد أبي تمام اشتملت على هذه الوحدة، فهناك جملة من قصائده كانت تنطوي علي وحدة لكنها قلقة مضطربة. ومايقال حول ظاهرة الوحدة العضوية في قصائد الشعراء الذين ذكرناهم ينسحب على أغلب شعراء هذا العصر، لأن طبيعة بناء القصيدة تختلف من شاعر إلى آخر، وباختلاف البناء الفني للقصيدة تختلف أنواع الإدراك أو الرؤية التي تهيمن على التكوين الشعري فيها.

---

(1) أبو تمام- ديوانه: 1/ 45، 80، 115، 122، 135، 186، 240، 305

V- الموسيقى الشعرية في بنية القصيدة العربية

تتفق جميع المصادر[1] التي ترجمت للخليل بن أحمد الفراهيدي على أنّه هو الذي استنبط علم العروض وأسس نظامه وقوانينه، ووضع مصطلحاته. وعن الخليل أخذ النقاد العرب القدماء هذا العلم، وقيّدوه في مؤلفاتهم، ونقدوا الشّعر من خلال مفاهيمه، وهكذا يكون الخليل أول من درس أوزان الشعر العربي، وكشف طبيعة البحور وتكوينها كما وردت في الشعر العربي، ويعدّ كتابه (العروض) لبنة أساسية في صرح هذا العلم الذي يدرس إيقاع الشعر وموسيقاه، فيهدي إلي مواطن الصواب في بنية النصّ الشعري، ومواطن الخطأ فيه. ويبدو أنّ كتاب الخليل في العروض قد ضاع، واحتفظت بعض المصادر ببعض من نصوصه متفرّقة هنا وهناك. اعتمدها النقّاد في وصف إيقاع الشّعر العربي، غير أنّ أغلب مصادر العروض لم تنسب إلى الخليل آراءه في هذا العلم إلاّ فيما ندر، ولكن هذا يعود- فيما نعتقد- إلى انتشار مذهبه بين الناس في ميدان العروض، فلم ير المتأخرون حاجة إلى ذكر اسمه كلّما تحدثّوا في هذا العلم.

(1) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر1960- البيان والتبيين. تحقيق عبد السلام هارون. ط2، مكتبةالخانجي، القاهرة:1/ 139.
ابن المعتز، عبد الله 1956- طبقات الشعراء. تحقيق عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف، القاهرة: 95.
الأزهري1964- تهذيب اللغة. تحقيق عبد السلام هارون، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، القاهرة: 1 / 10.
الزبيدي-طبقات النحويين واللغويين. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة: 48.
وابن رشيق- العمدة: 1 / 135.
والحموي، ياقوت- معجم الأدباء. تحقيق فريد الرفاعي، دار المأمون، القاهرة:11 / 73.
وابن خلكان 1965-وفيات الأعيان تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت: 2 / 241.
وابن عبد ربه 1969- العقد الفريد.. تحقق أحمد أمين وأحمد الزين، وابراهيم الأبيار مطبعة لجنة التأليف والنشر، القاهرة: 5 / 431.

و «أما أوزان الخليل فهي خمسة عشر وزناً سميّ كل منها بحراً، وذلك كما يقولون، لأنّه أشبه للبحر الذي لايتناهى بما يغترف منه في كونه يوزن به مالا يتناهى من الشعر، فلمّا جاء الأخفش أنكر وجود بحرين من بحور الخليل، لأنّهما في رأيه لم يردا عن العرب، ثم زاد هو بحراً لم يذكره الخليل فيما ذكر»[1] وهكذا أصبحت بحور الشعر الستة عشر تامةً بتنوّعها الموسيقي وتشكيلها الإيقاعي، واستمرّ الشعراء ينسجون فيها قصائدهم ومقطعاتهم، ونادراً مايخرجون على دوائر العروض التي حدّدها الخليل، لا لقصور في ملكاتهم الإبداعية، وإنّما تنوّع بحور الشعر، وكثرة إيقاعاتها، هي التي أتاحت لهم نظم قصائدهم ضمن هذه البحور، والملاءمة بينها وبين الموضوعات الجديدة، تلك التي ظهرت في العهد العباسي الأول خاصة.

ولا ندري إذا كانت العرب تعرف العروض قبل الخليل، وإن كان ابن فارس يقرّ بمعرفة العرب القديمة بالعروض في قوله: «والذي نقوله في الحروف هو قولنا في الإعراب والعروض... فإن قال قائل: فقد تواترت الروايات بأنّ أبا الأسود أول من وضع العربية، وأنّ الخليل أول من تكلّم في العروض. قيل له: نحن لا ننكر ذلك. بل نقول: إنّ هذين العلمين قد كانا قديماً، وأتت عليهما الأيّام وقلاّ في أيدي الناس، ثم جددهما هذان الإمامان... وأمّا العروض فمن الدليل عليه أنّه كان متعارفاً إتفاق أهل العلم على المشركين لماسمعوا القرآن قالوا- أو من قال منهم- إنه شعر. فقال الوليد بن المغيرة منكراً عليهم: لقد عرضت مايقرؤه محمد على أقراء

(1) أنيس، إبراهيم- موسيقى الشعر: 60. وأبو بكر، الشنتريني- المعيار في أوزان الأشعار والكافي في علم القوافي: 13، 19، 109.

الشعر، هزجه ورجزه وكذا وكذا، فلم أره يشبه شيئاً من ذلك. أفيقول الوليد هذا وهو لايعرف بحور الشعر»[1] وإذا كان كتاب (العروض) للخليل لقد ضاع فمابالك بجهود من سبقه زمناً، ولكّن هذا لايعني أنّنا نجزم في قضية ضياع الجهود التي بذلت في هذا العلم قبل الخليل، ولكنّنا نرّجح أنّ ماعرفته العرب قبل الخليل في هذا العلم إنّما هو مبادرات لاكتشاف بعض ظواهر هذا العلم، وإرهاصات كانت تسعى إلى تفسير جوانب منه، ولكنّها لم تصل إلى مستوى صياغة نظريةتصف الظاهرة وتكتشف قوانينها. وهذا مايجعلنا نقول: إنّ الجهود السابقة للخليل كانت جهوداً جزئية لم يكتب لها الاكتمال والنضوج إلاّ على يد الخليل بن أحمد، ولعلّ هذا شيء طبيعي في مثل هذا الأمر، وفي سيرةابن هشام مايدّعم رأي ابن فارس حيث يقول: إنّ الوليد بن المغيرة، قال عن النبي صلى الله عليه وسلّم «ماهو بشاعر، لقد عرفنا الشعر كلّه رجزه وهزجه وقريضه ومقبوضه ومبسوطه، فما هو بالشّعر.»[2] وهذا الخبر يجعل الافتراض قائماً بأنّ العرب عرفت شيئاً من العروض وسجلت مجموعة ملاحظات حول نصوص شعرية مهدت بها لنشأة علم العروض في شكل نظرية علمية على يد الخليل، الذي استدرك عليه بعض العروضيين في جوانب من نظريته فوسّعوا حقل هذا العلم وأغنوه بالمصطلحات والقوانين.

لقد سار على هدي الخليل مجموعة من العلماء الأوائل، حيث ألّفوا كتباً

---

(1) ابن فارس، أحمد بن فارس بن زكريا، 1924- الصحابي في فقه اللغة وسنن العربية في كلامها. تحقيق مصطفى الشويمي، مؤسسة بدران، بيروت: 38. وتحقيق السيد أحمد صقر. طبع مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة: 13-14.

(2) ابن هشام، 1981- سيرة ابن هشام. تحقيق مصطفى السقا، إبراهيم الأبياري، عبد الحفيظ شلبي، ط3، دار إحياء التراث العربي، بيروت: 2 / 289.

في علم العروض والقوافي، وناقشوا بعض القضايا التي أغفلها الخليل ومن هؤلاء: الأخفش [1] وابن جني [2] والجوهري [3] والزمخشري [4] والشنتريني [5] والتبريزي [6] والتنوخي [7]. وأسهم في التأليف حول هذا العلم كتّاب معاصرون، وتختلف وجهات نظرهم فيه باختلاف ثقافاتهم، واتجاهاتهم الفكرية، ومن هؤلاء: محمد النويهي [8] وشكري محمد عيّاد [9] وابراهيم أنيس [10] وكمال أبو ديب [11] وعبد الله الطيّب المجذوب [12] ومحمد العلمي [13] وسواهم.

---

(1) الأخفش (أبو الحسن سعيد بن مسعدة) 1980- كتاب القوافي، تحقيق عزّة حسن، دمشق، وله تحقيق آخر قام به- أحمد راتب النفاخ 1984، دار الأمانة، بيروت، لبنان.

(2) ابن جني (أبو الفتح عثمان) 1984- مختصر القوافي، تحقيق حسن شاذلي فرهود، مجلة كلية الآداب، جامعة الرياض، س3، المجلد 3: 189-211.

(3) الجوهري (أبو نصر اسماعيل بن حماد)- عروض الورقة. مخطوط بالخزانة العامة بالرباط، تحت رقم 930، حققه محمد العلمي، ويصدر عن دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب.

(4) الزمخشري (جار الله) 1988- القسطاس في علم العروض، تحقيق فخر الدين قباوة، المكتبة العربية، حلب.

(5) الشنتريني (أبو بكر محمد بن عبد الملك بن السرّاج) 1989- المعيار في أوزان الأشعار، ومعه الكافي في علم القوافي. تحقيق محمد رضوان الداية، ط3، دار الملاح للطباعة النشر، دمشق.

(6) التبريزي (الخطيب) 1980- الوافي في العروض والقوافي. تحقيق فخر الدين قباوة، وعمر يحي، المكتبة العربية، حلب.

(7) التنوخي (أبو يعلي عبد الباقي بن المحسن) 1980-كتاب القوافي، تحقيق عمر الأسعد، محي الدين رمضان، ط1، دار الرشاد، بيروت.

(8) النويهي، محمد 1981- قضية الشعر الجديد، ط2، دار المعرفة، القاهرة.

(9) عياد، شكري محمد 1968- موسيقى الشعر العربي. ط1، دار المعرفة، القاهرة.

(10) أنيس، إبراهيم- موسيقى الشعر.

(11) أبو ديب، كمال 1984- في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل، ومقدمة في علم الإيقاع، دار العلم للملايين، بيروت.

(12) المجذوب، عبد الله الطيّب 1980- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها. دار الفكر، بيروت.

(13) العلمي، محمد 1983- العروض والقافية دراسة في التأسيس والإستدراك. ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب.

وليس مجال بحثنا ههنا الحديث عن طبيعة هذه البحوث العروضية ومناقشتها، وإنّما نكتفي بالإشارة إلى موافقة أغلب المصادر العروضية القديمة لآراء الخليل بن أحمد في علم العروض، وتبنيها جميع المصطلحات التي أوردها في هذا العلم على كثرتها وتداخلها، وتكاد هذه المصادر العروضية تكرر الأمثلة الشعرية نفسها، مما يدل على اتفاق أصحابها في الرؤية والمنهج، ومع ذلك فقد استدرك بعض العلماء على الخليل في جوانب جزئية من هذا العلم.

أما دراسات الباحثين المعاصرين فهي تسعى إلى التّنوع في الأمثلة الشعرية ودراسة تشكيلها الإيقاعي وبنيتها الموسيقية من زوايا مختلفة، ولكنّها غير مستوفية، وتكاد تختلف اختلافا جذريا في تفسير ظاهرة الموسيقى في الشعر، وعلاقة الوزن بالموضوع أو النص الشعري؛ مسألة وقف عندها النقاد القدماء والمحدثون كثيراً، واختلفوا حولها، فمنهم من قال: إنّ لمن تمام الوزن أن يكون مناسبًا للغرض، فربّ وزن يناسب غرضًا آخر، [1] ومن التخييلات والمعاني ما يناسب الأوزان الطويلة، ومنها ما يناسب القصيرة [2] وقال حازم: «ولمّا كانت أغراض الشعر شتى، وكان منها ما يقصد به الجدّ والرصانة وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم، وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيّلها للنفوس، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد

---

(1) ابن رشد 1953 - تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ومعه «فن الشعر» لأرسطو طاليس ترجمة عبد الرحمن بدوي، ومكتبة النهضة المصرية، القاهرة 211.
(2) المصدر نفسه 232.

في موضع قصداً هزليًا أو استخفافً، وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء وكذلك في كل مقصد...»[1] وهناك من يقول: إنّنا نستطيع ونحن مطمئنون أن نقرر أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخيّر عادة وزنًا طويلاً كثير المقاطع، ويصبّ فيه من أشجانه ما ينفس عن حزنه وجزعه. فإذا قيّل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي، وتطلّب بحراً قصيراً يتلائم وسرعة التنفّس وازدياد النبضات القلبية. ومثل هذا الرثاء (يقصد رثاء الخنساء) الذي قد ينظّم ساعة الهلع والفزع لا يكون عادة إلاّ في صورة مقطوعة قصيرة لا تكاد تزيد أبياتها على عشرة. أما تلك المراثي الطويلة فأغلب الظنّ أنّها نظّمت بعد أن هدأت ثورة الفزع. واستكانت النفوس باليأس والهم المستمر»[2] وقد حاول أحد الدارسين إخضاع أوزان الشعر وخصائصها إلى موضوعات بأعينها. بل ربط ربطًا وثيقًا بين الوزن وبين الموضوع، ويقول في هذا الشأن: «ومرادي أن أحاول بقدر المستطاع تبيين أنواع الشعر التي تناسب البحور المختلفة، وقد يقول قائل: ما معنى قولك هذا؟ أتعني أن أغراض الشّعر المختلفة تتطلّب بحوراً بأعينها، وتنفر من بحور بأعينها؟ هذا عين الباطل. ألسنا نجد مراثي في الطويل، وأخرى في البسيط وأخرى في المنسرح، وهلّم جرًا؟ ألا يدلّ هذا على أنّ أيّ بحر من البحور يصلح أن ينظّم فيه لأي غرض من الأغراض الشعرية؟ وجوابي عن مثل هذا السؤال:

---

(1) القرطاجني – منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 266 وينظر: 205.
(2) أنيس إبراهيم – موسيقى الشعر: 196.

بلى كما يبدو ويظهر، ولكن كلا وألف كلاً. لو تأمل الناقد ودقق وتعمّق. فاختلاف أوزان البحور نفسه، معناه أنّ أغراضًا مختلفة دعت إلى ذلك، وإلا فقد كان أغنى بحر واحد، ووزن واحد» [1].

ويقول مجيد عبد الحميد ناجي: «والذي أميل إليه، أن الأوزان المختلفة التي تتألف منها بحور الشعر، لا تتبع أغراض الشعر من مديح أو هجاء أو تهنئة أو رثاء، بحيث يناسب كل منها غرضًا معينًا دون الآخر، بقدر ما تكون تابعة للحالة الانفعالية للشاعر ودرجة توتره النفسي حين العملية الإبداعية». [2] ويستطرد قائلا: «فإذا كان توتر الشاعر النفسي معتدلا. وحالته الشعرية الانفعالية متزنة، فإن شعره في الغالب يأتي على البحور الطويلة، التي تكون أكثر انسجامًا مع تلك الحالة الشعورية حيث تنساب العاطفة مع إيقاعاتها انسيابًا...

أما إذا كان توتر الشاعر النفسي حاداً وانفصاله شديداً حين العملية الإبداعية، فإن ذبذبات حركته الشعورية المحتدمة المتأججة المتلاحقة، تكون أكثر انسجامًا مع البحور الشعرية ذات الإيقاع القصير السريع...»[3] فهو يعلّل علاقة الوزن بالموضوع من وجهة نفسية، ولكنّه اعتمد تقسيمًا تعسفياً لا تدعمه الشواهد الشعرية التي بين أيدينا، فنظم الشعر في البحور الطويلة ليس شرطًا أن يكون توتر الشاعر النفسي معتدلا، ومزاجه متزنًا. ثم ما الذي يثبت لنا أنّ الشاعر كان معتدل المزاج، متّزن الشعور وهو ينظّم قصيدة على البحر الطويل أو البحر البسيط أو سواهما، وكانت

(1) المجذوب - المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: 1 / 74.
(2) ناجي، مجيد عبد الحميد 1984 - الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت: 059
(3) المرجع نفسه: 59.

حاله النفسية مضطربة وهو ينظّم قصيدته في الهزج أو المجتث أو مجزوء الكامل أو سوى ذلك. ثمّ إنّ الأوزان الطويلة كثيرة ومتنوعة وهي: (الطويل، البسيط، الكامل، الخفيف، السريع، الوافر، المتقارب، المنسرح، الرمل، المديد، الرجز) والأوزان القصيرة كثيرة أيضا منها: (الهزج، المجتث، مجزؤ الكامل، مجزؤ الرمل، مجزؤ الخفيف، مجزؤ الوافر، مجزؤ الرجز، مخلع البسيط). والأوزان القصير كانت قليلة الاستعمال في العهود التي سبقت العصر العباسي الأول، فهل هذا يعني أن شعراء العهود السابقة كانوا جميعًا معتدلي المزاج، وحالاتهم النفسية متّزنة؟ وبصور عامة فإن الباحث لم يدّعم رأيه هذا بدراسة تطبيقية لنصوص شعرية يثبت من خلالها صحة ما ذهب إليه، وإذا كان لابدّ من ربط أوزان الشعر على تنوعها بالحال النفسية للشاعر. فإنّنا لا نذهب إلى ما ذهب إليه مجيد عبد الحميد ناجي من تعميم، وإنّما نقول: باختلاف إيقاع البحر الواحد من قصيدة إلى قصيدة أخرى لدى شاعر واحد،فقد يخرج الشاعر من البحور الشعرية أنغاماً موسيقية مختلفة، تتنوّع بتنوّع أفكاره وأحاسيسه، وتعبّر عن انسجام العناصر المكوّنة للقول الشعري (القصيدة)، وتداخلها في بنية شمولية تتوحّد فيها البنى السطحية والبنى العميقة، ويستغّل هذا التداخل لإعطاء الرسالة الشعرية أبعاداً فنية وجمالية متنوعة.

ولعلّ ماذهب إليه الناقد والشاعر الإنجليزي «ت.س. إليوت» يقارب الصواب كثيراً، فهو يقول في مقاله حول موسيقى الشعر: «إن موسيقيّة القصيدة إنّما توجد في هيكلها العام كوحدة، وهذا الهيكل يتألف من نمطين، نمط الأصوات، ونمط المعاني الثانوية التي تحملها الألفاظ، وهذان

النمطان متحدان في وحدة لا يمكن انفصامها، فمن الخطأ الادعاء بأن موسيقى الشعر تنشأ من صوته المجرّد بصرف النّظر عن معناه الأول ومعانيه الثانوية.»[1] فطبيعة الموسيقى الشعرية تختلف عن موسيقى النثر الفني، وهذا ماانتبه إليه النقاد العرب القدماء، والعرضيون خاصة، حيث استنبطوا علماً يتناسب ودراسة الموسيقى في الشعر العربي، وهو علم العروض. وهو العلم الوحيد الذي يمكن من خلاله أن نفرّق بين الشعر وبين غيره من فنون القول الأخرى، لأنّه لا يمكن لعلم الأصوات (الصوتيات) أن يقوم مقامه، باعتباره علماً يدرس أصوات اللغة في جميع أشكالها، فهو لا يفرّق بين الشعر ونثر. ولكن هذا لا يعني أنّنا نلغي الطاقة الصوتية في النصّ الشّعري، وتأثير الإيقاع الصوتي في عناصر النصّ. فللجوانب الصوتية فعالية موسيقية وفنية لا يمكن الاستغناء عنها في دراسة النّصوص الشعرية.

يقول أحمد الشايب «وليس الوزن في الشعر صورة موسيقية فرضت عليه فرضاً لتكون حلية تزينه، كَلاً، فالوزن ظاهرة طبيعية لتصوير العاطفة لا يمكن الإستغناء عنها مطلقاً...»[2] ومايمكن أخذه على هذا الرأي هو حصر الوزن في التعبير عن العاطفة وتصويرها، في حين أنّ القصيدة (النصّ الشعري) ليس عاطفة فقط، فالقصيدة جملة من العناصر الفنية والجمالية متفاعلة بعضها مع بعض. والوزن في القصيدة العربية له خصائص فنية وجمالية هي من صميم بنية النّص، فهو إلى جانب خاصيته الموسيقية التي تمنح النّص إيقاعاً صوتياً (فيزيائياً)، يمتلك خصائص

(1) النويهي، محمد 1971- قضية الشعر الجديد.ط2، دار الفكر ومكتبة الخانجي، مصر: 23، عن مقال «موسيقى الشعر» ت.س. أليوت (من ص19 حتى 25).
(2) الشايب، أحمد 1960- أصول النقد الأدبي. ط2، مطبعة السعادة، القاهرة: 299.

جمالية أخرى تحددها العلاقة العضوية بين وحدات النَّص اللغوية وبين الموضوع الذي تعبّر عنه الرؤية العامة للقصيدة باعتبارها «فعالية لغوية انحرفت عن مواضعات العادة والتقليد، وتلبست بروح متمردة رفعتها عن سياقها الاصطلاحي إلى سياق جديد يخصها ويميّزها.»[1] فالنّص الشعري يتجاوز المستوى المعجمي للدلالة اللغوية إلى مستوى أكثر غنى بعلاقاته الجديدة التي تمنحها التجربة الشعرية طاقات فنية وجمالية متنوعة. ولعلّ «أول مايلفت الانتباه في الصياغة اللغوية للشعر هو بنيتها المنتظمة في إيقاع يصلها- من حيث الظاهر- بالموسيقى.»[2] والوزن في الشعر حركة طبيعية في اللغة تترتب على انتظامها الآلي في التعبير عن الانفعال.»[3]

إن البنية الصوتية للقصيدة لا تنفصل عن مستوياتها الدلالية الأخرى (النحوية والصرفية واللغوية وسوى ذلك.) وهذا يعني أن الوزن ليس مجرّد قالب تصبّ فيه التجربة الشعرية، وإنّما هو جزء هام في تشكيل القصيدة. وفي هذا المعنى يقول محمد النويهي:« إن الوزن في الشعر ليس شيئاً زائداً يمكن الاستغناء عنه، وليس مجرّد شكل خارجي يكسب الشعر زينةً ورونقاً وطلاوةً وحلاوةً... إلخ.»[4] ويقول في موضع آخر «ليس الوزن قيداً يبرم به الشاعر الحق ويحاول الخلاص منه.»[5] ويقول أيضاً «يقوم الشكل القديم للقصيدة على التزام كلّ بيت من أبياتها لعدد محدد من التفاعيل لايزيد الشاعر عليه ولا ينقص منه، من أول بيت إلى آخر بيت

---

(1) الغذامي- الخطيئة والتفكير:6.
(2) عصفور- مفهوم الشعر: 48.
(3)المرجع نفسه: 48.
(4) النويهي- قضية الشعر الجديد : 38.
(5) المرجع نفسه: 38

في قصيدته، ويقوم أيضاً على انقسام كل بيت إلى شطرين متساوين بينهما فاصل زمني تام، ينقطع فيه الإيقاع بل يسكت الصوت تماماً ثم يعود فيكرر الإيقاع تكريراً مضبوطاً، ماعدا ماقد يوجد من فرق بين العروض والضرب، وهو فرق يلتزم في جميع أبيات القصيدة.»[1] وإذا كانت أوزان الشعر مقياساً لتحليل الشعر، فهذه الأوزان تقوم على أسباب وأوتاد وهي «وحدات وظيفية في إيقاع التفاعيل التي تكّون البحر، يبدو أنّها الأنسب والأصلح لتحليل الشعر. أما المقاطع فهي وحدات وظيفية في تحليل الأصوات اللغوية عموماً شعراً كان أم نثراً: فوظيفة الأسباب والأوتاد إذن إيقاعية، ووظيفة المقاطع صوتية بصفة عامة.»[2] ففي العديد من الأعمال الفنية، بما فيها النثر طبعاً، تلفت طبقة الصوت الانتباه وتؤلف بذلك جزءاً لايتجزأ من التأثير الجمالي. يصدق هذا على الكثير من النثر المبهرج، وعلى كلّ الشّعر، الذي هو بالتعريف تنظيم لنسق من أصوات اللغة»[3] ، وممّا يجب التأكيد عليه هوأن عنصر الوزن في القصيدة ليس مجرّد صوت، وإنّما هو صوت ومعنى، ودراسة العروض أو موسيقى الشعر بالأجهزة الصوتية« والأدوات العلمية، مثل راسم الذبذبات (Oscillograph) الذي يسمح بتسجيل، وحتى بتصوير الأحداث الفعلية خلال قراءة الشعر...

---

(1) المرجع نفسه: 87.

(2) العلمي- العروض والقافية: 76.

(3) ويليك، وراين- نظرية الأدب: 165

لقد أسّس علم الوزن الصوتي بكلّ وضوح العناصر المتميِّزة المؤلفة للوزن. ولم يبق عذر بعد اليوم للخلط بين الحدة والارتفاع والنبرة والزمن، مادام بالإمكان إظهار أن هذه العناصر تتوافق مع العوامل الجسدية القابلة للقياس في التواتر والسعة والشّكل والمدّة في موجات الصوت التي يبثها المتكلم. وباستطاعتنا تصوير أو رسم معطيات الآلات الفيزيائية بوضوح بالغ إلى حدّ أن باستطاعتنا أن ندرس كلّ تفصيل دقيق في الحوادث الفعلية لأيّ إنشاد. وسيرينا راسم الذبذبات بأي ارتفاع وأي زمن وتغيّر في الحدة أنشد قارئ معيّن هذا البيت أو ذاك.»[1] ولكن دراسة عنصر الصوت في الشعر حسب هذه الطريقة التقنية المتطوّرة تتجاهل المعنى: «لذلك يستنتج من هذا عدم وجود شيء كمقاطع الكلمة، على اعتبار أن الصوت مستمر، وعدم وجود كلمة إطلاقاً، على اعتبار أنّ حدودهما لا يمكن أن تظهر على الرسم، وعدم وجود نغمة بالمعنى المحدد، على اعتبار أنّ الحدة التي لا تظهر إلاّ في الأحرف الصائتة وفي قليل من الأحرف الصامتة، تتعرّض على الدوام لأن يقاطعها الضجيج. وقد أظهر علم الأوزان الصوتية أيضاً عدم وجود تساو في الزمن لأنّ المدة الفعلية للقياس تتنوّع كثيراً كما أنّه لا يوجد أسباب ولا أوتاد، في الإنكليزية على الأقل، لأنّ المقطع القصير قد يكون من الناحية الصوتية أطول من المقطع الطويل.»[2] وراسم الذبذبات كما تدلّ النتائج التي توصّل إليها الباحثون في موسيقى الشعر يعتمد على الإنشاد، وعلى الرغم من فائدة النتائج التي توصلّ إليها الباحثون في دراسة هذا الجانب في النّص الشّعري إلاّ

(1) ويليك رينيه، وراين أوسطن- نظرية الأدب: 174.
(2) المرجع نفسه: 175

أنّها ستظل «عرضة لاعتراضات خطيرة قد تقلل من قيمتها في نظر دارسي الأدب، فالإفتراض بأنّ معطيات الراسم ذات صلة مباشرة بدراسة الأوزان، افتراض مغلوط، إنّ وقت اللغة الشعرية وقت توقع. فنحن نتوقع بعد وقت معيّن إشارة إيقاعية، غير أن هذا التوقيت لايحتاج إلى الانضباط كما إنّ الإشارة لاتحتاج إلى أن تكون قوية فعلاً مادمنا نحسّ بأنّها قويّة.»[1] ولا يمكن بأيّ حال من الأحوال أن يقوم علم الأصوات مقام علم العروض، ولكن هذا لا يمنع من استفادة الدراسات الأدبية من علم الأصوات وخاصة الشّعر، ومن هنا فإنّنا نرى «أن الصوت والوزن يجب أن يدرسا كعنصرين في مجمل العمل الفني وليس بمعزل عن المعنى.»[2] لأنّه لا يمكن فصل المعنى عن الوزن، أو فصل المعنى عن اللفظ، وائتلاف المعنى والوزن هو أن تكون المعاني تامة مستوفاة لم تضطر بإقامة الوزن إلى نقصها عن الواجب، ولا إلى الزيادة فيها عليه، وأن تكون المعاني أيضاً مواجهة للغرض لم تمتنع عن ذلك وتعدل عنه من أجل إقامة الوزن والطلب لصحته.»[3] واعتقادنا بوجوب دراسة موسيقى الشعر في ضوء علم العروض لايعني أنّنا نحصر هذا العلم فيما جاء به الخليل أو مااستدركه عليه الأخفش، وإنّما لا نرى ضيراً في استنباط تفاعيل جديدة، وتطوير هذا العلم بحيث يتسّع لدراسة بنية الموسيقى في الشعر العربي، ولعلّ ظاهرة الجوازات الشعرية من بين القضايا الهامة التي وسعت دائرة هذا العلم، وفسحت المجال للشعراء في التعبير عن تجاربهم الشعرية بسهولة

(1) المرجع نفسه: 175.
(2) المرجع نفسه: 177.
(3) ابن جعفر- نقد الشعر: 166.

كبيرة، ونظراً إلى أهمية هذا العلم فإنّنا وجدنا البلاغيين العرب القدماء يبالغون «في بيان الموسيقى الخارجية والإيقاع العام للألفاظ المركبة، وفي التأثير الذي تحدثه في النفس، من حيث إثارة الانفعال المناسب فيها، ومن هنا نجدهم يعتبرون الوزن في الشّعر من أهمّ مقوماته وأولاها به خصوصية، لما له من تأثير في إثارة الانفعال وإحداث التخييل المناسب، وإنّ لم يكن هو- في نظرهم- كلّ مقومات الشعر»[1] ونظر الفلاسفة المسلمون إلى الوزن في الشعر: «على أنّه وسيلة من وسائل المحاكاة أو التخييل، لكنّهم في الوقت نفسه حرصوا على تأكيد أنّ القول لا يكون شعراً إلاّ إذا اجتمع فيه المحاكاة والوزن معاً، وعلى الرغم من إلحاحهم على أنّ المحاكاة (الإستخدام الخاص للغة) والوزن هما العنصران الجوهريان اللّذان يميّزان الشّعر عن غيره من ألوان القول، فإنّهم جعلوا الأولية المطلقة لعنصر المحاكاة (أو التخييل) على عنصر الوزن، ذلك أنّ المحاكاة هي السّمة النوعية الخاصة التي تكسب القول سمة الشاعرية.»[2] وأشار الفلاسفة المسلمون إلى خصائص الفروق بين الشّعر والنّثر، وأكدوا على أنّ الوزن وحده لا يميّز الشعر من النثر، لأنّ هناك أقوالاً موزونة لاترقى إلى مصاف الشّعر ويمكن عدّها نظماً عادياً، ومن هنا جاء تأكيدهم على أوليّة المحاكاة والشاعرية «Poétique» في الشعر، ولكن هذا لاينفي اختصاص الوزن بالشّعر، والاعتراف به سمة تميّز الشّعر من النثر، والوزن في الشّعر يقوم على تعاقب الحركات والسكنات التي تشكّل الأسباب والأوتاد والفواصل وتكرارها على نحو منتظم، بحيث يتساوى عدد حروف هذه المقاطع وأزمنة

(1) ناجي، مجيد عبد الحميد- الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية: 56

(2) الروبي، ألفت كمال 1983- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد. ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت: 231.

النطق بها في كل فاصلة من فواصل الإيقاع، وقد لاتتساوى الأزمنة الإيقاعية بدخول بعض الزحافات والعلل على بنية الوزن، وهذه من الأمور التي سوّغها بعض العروضيين، وطبّقها الشعراء في قصائدهم. والتفعيلة هي أصغر وحدة يتكوّن منها الوزن. والبحور قسمان:

أ- البحر المركب: وهو الذي يتكوّن من تكرار تفعيلتين، مثل: (الطويل والبسيط وسواهما).

ب- البحر البسيط: وهو الذي يبنى على تفعيلة واحدة متكررة مثل: (المتقارب والكامل والرمل وسوى ذلك) التفعيلة ليست هي الوحدة الأساسية للايقاع وإنما البيت بشطريه هو الوحدة المعتمدة في تحديد الايقاع الموسيقي للقصيدة فبتكرار التفعيلة- التي ليس لهاوجود مستقل خارج النصّ الشّعري- يحدث نوع من التفاعل في بنية القصيدة.[1]

لقد كانت نشأة الشعر العربي سابقة على تحديد ضوابطه الوزنية والإيقاعية، يقول فؤاد مرعي «لقد نشأ الشعر الملحمي- الغنائي الشفوي عند القبائل العربية قبل نشوء الكتابة العربية بزمن طويل. وكان الظاهرة الحضارية الوضحى في حياة العرب القدماء. ومع ذلك فإنّ نشأته، كنشأة الشعر عند سائر الشعوب يكتنفها الغموض بسبب فقر بل انعدام الوثائق التاريخية التي تساعد في تحديد زمن إبداع الشعر الجاهلي أو حياة الشعراء الجاهليين.»[2] وأشار إلى أهم الدارسين الذين شككوا في انتماء الشعر الجاهلي اعتماداً على المقاييس العلمية المستندة إلى المبادئ

(1) الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد: 231- 265.

(2) مرعي، فؤاد 1985- دراسات في الفكر الجمالي عند العرب. منشورات جامعة حلب، كلية الآداب: 25.

اليونانية في فن الخطابة وإلى قواعد المنطق. وإهمال الطريقة الإبداعية الشفوية التي قال بها مونرو في دراسته الهامة «الطبيعة الشفوية للشعر قبل الإسلام»، التي حدّد من خلالها كيفية إبداع القصيدة الجاهلية وميّز البنى الشعرية في بناء القصيدة العربية الجاهلية. ويؤكد فؤاد مرعي «على أن تقنية الفن الشعري الجاهلي كانت بديهة منسجمة بذلك والطريقة الشفوية التي كانوا يبدعون بها. إن الشاعر الشفوي يبدع مباشرة في لحظة الإلقاء. وهذا يعني أنّ عليه أن ينّوع في التراكيب والصيَغ بسرعة كبيرة لكي يحتفظ باهتمام مستمعيه. وهو لا يستطيع إنشاء الأشعار الصحيحة الوزن والمعنى عن طريق التنويع في التراكيب والصيغ من دون العودة عملياً إلى الذاكرة. إلاّ إذا كان يتقن أساليب فنية معيّنة يربط بواسطتها وبسرعة خاطفة بين صيغ تقليدية معروفة من أجل إنشاء أشعاره. إنّ الشاعر الشفوي يبدع بلغة خاصة ليست «الكلمة» الوحدة الأساسية فيها بل «الصيغة»[1] التي عرّفها باري «بأنها مجموع الكلمات تستخدم بانتظام في الشروط العروضية المتماثلة من أجل التعبير عن الفكرة الأساسية المعنية.»[2] وعن علاقة الألفاظ المترادفات بالوزن أشار إلى استنتاج مونرو- في هذا المجال- الذي وجد أن لفظ «طلل» ولفظ «دمن» المتماثلين في البنية العروضية تستخدمان في مطالع القصائد التي من البحر الوافر أو البحر الطويل، في حين يستخدم الشعراء عادة كلمة

(1) المرجع نفسه: 62.

(2) مرعي- دراسات في الفكر الجمالي عند العرب: M.Porry, L. "Homer and the homeric style" Harvard studies in classical philology, vol. XII. 1930. P.80.

«ديار» في مطالع القصائد التي من البحر الكامل، فاستنتج من ذلك أن المترادفات تؤدي، إلى جانب ماذكره الدارسون من وظائف، وظيفة عروضية هي السبب الأساسي في كثرتها في الشعر الشفوي الجاهلي. ومما يعزز استنتاج مونرو أنّ المترادفات الكثيرة التي في شعر هوميروس، مثلاً، تؤدي الوظيفة العروضية نفسها.»[1]

ونستنتج ممّا تقدّم أن القصيدة العربية نشأت شفوية، واستمرت كذلك إلى عهد التدوين، وفي هذا العهد شهدت تغيّراً كبيراً في بنيتها وبنائها، وطبيعي جداً أن تتأثر موسيقى القصيدة العربية بانتقالها من مرحلة الشفوية إلى مرحلة التدوين، وفي عهد التدوين راح الخليل يضع للشعر العربي ضوابط موسيقية، استنبطها من الموروث الشعري، واستمر العروضيون والنقاد العرب القدماء في دراستهم موسيقى الشعر من خلال ضوابطه التي وضعها الخليل والمجسّدة في الأوزان والقوافي، ولم تدرس موسيقى الشعر في الموروث النقدي من خلال علاقتها بعناصر التشكيل الشعري الأخرى، بمعنى أنّ موسيقى الشعر درست بمعزل عن علاقتها بالتركيب أو السياق في النص الشعري، ومثلما درسوا الأوزان والقوافي درسوا الأصوات بمعزل عن السياق. وفي هذا المجال يقول تامر سلوم: «والواقع أن التشكيل الصوتي، في الموروث النقدي، كان بسبيل من العناية بصفات الحروف إلى جانب تبدلاتها الصوتية وعلاقتها المخرجية والوصفية. والتطلّع إلى إقامة نظام يكشف أسرار البناء الصوتي ودقائق معانيه. وإن يكن هذا قد أدرك الحاجة إلى بحث أكثر وفاء وتفصيلاً. ويعنينا هنا أن نذكر أن الناقد القديم وافق هؤلاء النحاة واللغويين على أن

(1) مرعي- دراسات في الفكر الجمالي عند العرب: 29.

بناء الكلمة الصوتي في الشّعر هو بناؤها في النثر. وبعبارة أوضح إنّ هذا البناء لا علاقة له بتشكيلات الشّعر الإيقاعية أو نشاط المعنى. وعلى الرغم من أنّه تعمّق نظام العبارة وعلّل لكلّ ماوقف عنده من شؤون التركيب الصوتي، فإنّه لم يلتفت إلى فاعلية المكوّن الصوتي وارتباطه ببناء الكلمة وأثر ذلك على جماليات الشعر. ورجع باستمرار إلى أبعاد المعنى السابقة على التركيب الصوتي. والشغف بمظاهره القريبة ودلالاته الموجهة، ولذلك تراه- في الشعر والنثر على السواء-يمّس جانب الصفات العامة ويتحدّث عن الأصوات المفردة ويثير مناقشات حول التّبدلات الصوتية، ويتعرّض لموقع الأصوات المدغمة وأثرها، والفروق بين المعاني المختلفة التي تحتملها مجموعة واحدة كأصوات المد واللين والصّفير والاستطالة والتفشي. أما التشكيل الصوتي من حيث هو عبارة عن تفاعل ونشاط بين المعاني فلا يستوقفه في كثير»[1] ويدرس تامر سلوم التركيب الصوتي باعتباره عنصراً هاماً في توضيح جماليات الشعر وتكوين المعنى، وفي دراسته هذه يتعدّى الوظيفة الإشارية المفروضة على الأصوات، إلى مجال أرحب، حيث يشير إلى سعة الاحتمالات التي ينطوي عليها التركيب، ويقترب من التيارات القوية في قلب البناء الصوتي، ويربط التركيب الصوتي بالتجربة الشعرية، ويدرسه في إطار بنية النّص الشّعري وبسياقه العام، ويبدو ذلك جلياً من خلال الدراسة التطبيقية التي دعّم بها آراءه النظرية.[2] والرأي الذي نريد أن نخلص إليه هو أنّ التركيب الصوتي يشكّل عنصراً أساسياً في النصّ الشّعري ، وهو أحد العناصر المكوّنة

---

(1) سلوم، تامر 1983- نظرية اللغة والجمال في النقد العربي. ط1، دار الحوار، اللاذقية، سورية: 37.

(2) المرجع نفسه: 38- 62.

للإيقاع في بنيـة النّص، وهو في تفاعله مع العناصر الأخرى يسهم في تشكيل الرؤية الشعرية وأبعادها الفنية والجمالية.

ومن هنا يبـرز دور الموسيـقى في بنيـة النّص الشعـري، وعـلاقـتهـا بالدلالات المتنوعـة التي تتـولّد عنه، ومصادر الموسيـقى في القـصيدة متنوعـة ويشكّل الوزن والقافية والجرس اللفظي وغير ذلك مصادر الإيقاع الموسيقي في القصيدة، وجميع هذه العناصر تسهم في عملية التعبير عن التـجربة الشعـرية، وتصـويرها في نظام فني متّسق. والمتتبع أو القارئ للشّعر العباسي يلاحظ أن هذا الشعركان أميل إلى قوالب الأوزان المَجْزُوَة التي روّج لها الشعراء في هذه المرحلة، وإلى جانب البحور المجزوءة استمرت الأوزان التامة، التي طرقها شعراء العربية في العهود السابقة، وقد كان للغناء دور هام في توثيق صلة الشـعـر بالموسيـقى، وأسـهـمت ظروف موضـوعيـة تاريخيـة، وظروف ذاتيـة في انتشار موجة الغناء في أرجاء الخلافة العباسية، وكان المغنون ينشدون أشعار الشعراء القدماء والمحدثين، وكانوا يتصرفّون في إيقاعاتها لتنسجم مع الألحان التي كانوا يؤدونها في مجالس الخلفاء، وفي دور اللهو والمجون وفي المجالس الخاصة، وكان الغناء وسيلة من الوسائل التي تروّج بها أشعـار الشعراء، ومن هنا كان أغلب الشعراء في هذا العهد يجوّدون نتاجهم الشعري، ويحاولون إخراج قصائدهم ضمن صياغة جمالية وفنية تؤهلها إلى دخول مجال الغناء، وبسبب هذا مال بعض الشعراء إلى المقطعات وإلى الصياغة اللفظية ومراعاة الحروف والحركات والقافية، ومضوا ينظّمون في الأوزان الخفيفة والمجزوءة، وكان دعبل بن علي الخزاعي من الشعراء الذين أقبلوا على الأوزان الخفيفة مثل: (الوافر والخفيف والرمل والمتقارب والهزج)، ومع هذا فقد ظلّ محافظاً على قوالب الشعر الموروث، فنظّم بعضاً من قصائده

على البحور الطويلة، ولكنّ ذلك لم يمنعه من إعطائها أبعاداً دلالية جديدة، تنسجم وروح العصر الذي عاش فيه. ونظّم أبو نواس بعض قصائده في البحور المجزوءة، وكذلك فعل أبو العتاهية، ومسلم بن الوليد، وبشار، وسلم الخاسر، وأبو تمام، والعباس بن الأحنف وسواهم[1] ويتفق كثير من الباحثين المعاصرين[2] على أن موسيقى الشعر العربي شأنها شأن البنية الكليّة للقصيدة العربية، لم تعرف بدايات التطوّر إلاّ في أواخر العهد الأموي، بخروج المجتمع العربي من طور البداوة إلى طور الحضارة، إلاّ أنّ أغلب هؤلاء الباحثين يربطون بين تطوّر بنية القصيدة العربية من الناحية الموسيقية وبين شيوع مجالس الغناء واندفاع الشعراء المجان نحو إنشاد الشّعر الذي يتناسب وهذه المجالس، وربط تطوّر موسيقى القصيدة العربية بهذه الناحية فيه شيء من المغالاة، فعملية التأثر لايمكن نكرانها، ولكن مجالس الغناء ليست المؤثر الوحيد فيما لحق القصيدة العربية من تطّور، فهناك عوامل كثيرة أسهمت في هذا التطوّر سيأتي الحديث عنها، ثمّ أنّ عملية التطور الفعلي في الشّعر العربي لم تبدأ في أواخر العهد الأموي وإنما بدأت منذ أمد طويل، فمنذ عهد الفتوح والقصيدة العربية تشق طريقها نحو التطور.

يقول شوقي ضيف لقد استحدث الأجانب في العهد الأموي «في مكة والمدينة نظرية جديدة لإيقاع الشعر وتلحينه... وكان عمر ينظّم غزله تحت تأثير هذه النظرية وألحانها وإيقاعاتها، وكان يعاشر أصحابها ويداخلهم، فكان لذلك من أهم الشعراء الذين تلاءموا معها.

(1) ضيف- الفن ومذاهبه في الشعر العربي: 59- 90.
(2) ضيف- العصر العباسي الأول: 193، وأنيس- موسيقى الشعر: 106- 107، هدارة- اتجاهات الشعر العربي القرن الثاني الهجري: 536- 537، وخليف- حياة الشعر في الكوفة: 603- 604، وبكار- اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري: 371، وسواهم.

ونستطيع أن نلاحظ هذا التلاءم عند عمر في جانبين من ديوانه، أو قل من موسيقى شعره، أمّا الجانب الأول، فهو استخدامه للأوزان الخفيفة... وهي أوزان كانت تلائم الغناء الجديد من مثل أوزان السريع والخفيف والوافر والرمل والمتقارب، وكانت هذه الأوزان موجودة في العصر الجاهلي، وعمر من هذه الناحية لم يوجد وزناً جديداً، وإنّما أكثر من استعمال الأوزان السهلة، التي لاتحتاج مجهوداً من المغني، والتي في الوقت نفسه، له مايريد أن يحمّلها من ألحان وإيقاعات، ولذلك عني بهذه الأوزان حتى يرضي المغنين والمغنيات.

أما الجانب الثاني، فهو جانب تقصير الأوزان وتجزئتها، وهو أيضاً جانب واضح فيما استشهدنا به من أشعار. وهو جانب كان موجوداً في القديم، ولكن عمر أكثر منه إكثاراً، حتى ليكاد يكون خاصّة من خصائص ديوانه، فكثير «من غزله بني من مجزوءات، حتّى يهيّء للمغنين والمغنيات الفرصة لتطبيق ألحانهم وأنغامهم التي اجتلبوها من فارس والروم.»[1] وفي معرض ردّه على رأي شوقي ضيف ومن تبعه أو شاطره هذا الرأي، يقول عبد القادر القط: «وهذه الآراء- في جملتها وتفصيلها- من المسلمات الشائعة في دراساتنا الأدبية دون أن نحاول تمحيصها على نحو علمي دقيق. ويبدو أنّها نبعت من تصوّر للغناء في العصر الأموي، يقترب إلى حدّ كبر من بعض غنائنا الحديث الّذي يعتمد على الإيقاع السريع واللحن الخفيف ويتطلّب لوناً من الشعر يلائم طبيعة الإيقاع واللحن. لكنّنا، لو تدبرنا كثيراً ممّا ورد عن الغناء والمغنين في ذلك

(1) ضيف، شوقي- التطوّر والتجديد في الشعر الأموي. ط2، دار المعارف، مصر: 239- 240.

العصر، ندرك أنّ الغناء في معظمه كان يميل إلى «التطريب» الشجي والترجيع ومد الصوت ورفع العقيرة أكثر من ميله إلى الإيقاع الراقص الخفيف...

والحقّ أنّ نعت بعض الأوزان بالسهولة أو الخفة أو القصر على إطلاقه، يقبل كثيراً من المناقشة، فإنّ البيت من الشّعر- في مجال الإنشاد والغناء- لا يقاس طويله أو خفّته أو سهولته بمجرّد وزنه العروضي وعدد مابه من تفعيلات حركات وسكنات، بل يقوم على شعور السامع بهذه الصفات على مقوّمات تتجاوز الوزن إلى تآلف الحروف وتضادها ومخارجها وتتابع المدات والسكنات وتآلف الشكل والمضمون في صورة فنية متكاملة، توحي بالطول أو القصر أو السهولة أو الصعوبة.»[1] وقد أحصى عبد القادر القط ماجاء في ديوان عمر بن أبي ربيعة من مقطوعات وقصائد في البحور المختلفة فكانت النتائج التالية:[2]

(1) القط- في الشعر الإسلامي والأموي: 243- 245.
(2) المرجع نفسه: 251 (فضلنا جدولة هذه الإحصائية حرصاً منا على تنظيمها ودقتها).

العدد	الوزن	العدد	الوزن	العدد	الوزن
76	الخفيف	76	الكامل	99	الطويل
20	المتقارب	21	الوافر	36	البسيط
14	الرمل	14	المديد	15	المنسرحا
1	الرجز	2	الهزج	11	لسريع

أما المجزوءات في شعر عمر فهي على النحو التالي: [1]

العدد	الوزن	العدد	الوزن
10	مجزوء الرمل	13	مجزوء الوافر
6	مجزوء الرجز	10	مجزوء الخفيف
		2	مجزوء الكامل

ومعنى ذلك أن للشاعر (41) مقطوعة في البحور المجزوءة، من مجموع مقطعات الإحصاء وقصائده، وعددها (426) أي مالا يكاد يبلغ 10٪ من مجموع شعر عمر بن أبي ربيعة، وهذا يناقض قول شوقي ضيف «وتكثر هذه المجزوءات في شعر عمر كثرة مفرطة، وهي مجزوءات نستطيع أن ننفذ منها إلى الظنّ بأنّ تحريفات كثيرة حصلت في الأوزان عنده تحت تأثير الغناء...

والصورة العامة في أوزان عمر أنّها أوزان سهلة خفيفة، وأنّ كثيراً منها جزئ، حتى يكون خفيفاً على هؤلاء المغنين من الأجانب.»[2] وأنّ ربط

(1) القط- في الشعر الإسلامي والأموي: 251- 252 (لم يورد الباحث هذه الإحصائية ضمن الجدول، وحرصاً منّا على تنظيمها جعلناها في هذا الجدول).
(2) ضيف- التطوّر والتجديد في الشعر الأموي: 240.

أوزان القصيدة بالغناء بمعزل عن العناصر اللغوية والأسلوبية والصور الشعرية أمر لا يخلو من نقص، لأنّ قياس أوزان الشعر في مجال الغناء بالتفعيلات العروضية وحدها، لايمكن أن يعتدّ به، فالتركيب الموسيقي للشّعر «لايتصل بطبيعة البحر بقدر مايتصل بطبيعة العبارة، والصورة الشعرية، وتركيب الحروف، والأصوات، وتتابعها في نسق خاص.»[1] ومن أهمّ السمات التي تميّزت بها القصيدة العربية في العصر العباسي الأول هي: الحفاظ على الطاقة الموسيقية للنّص الشّعري، وقد اتبع الشعراء العباسيون في سبيل الحفاظ على هذه الخاصية طرقاً متنوعة. فهم يسعون للحفاظ على نظام الوزن والقافية، وهذا جانب نمطي، يتّصل ببنية القصيدة، ويلتزم فيه الشاعر بوزن واحد، وقافية واحدة، تمنح القصيدة إيقاعاً صوتياً متوازناً. أمّا الجانب الإبداعي في موسيقية القصيدة فهو الذي يكشف الشاعر فيه عن إمكاناته اللغوية والفنية، فيلوّن القصيدة بألوان موسيقية من خلال التركيب اللغوي والتآلف الصوتي بين الوحدات اللغوية. ويتجلّى هذا- غالباً- في تكرار حروف بعينها أو تكرار كلمات وصيغ أو توالي حركات، وكثيراً ماتجلّت هذه الظاهرة الصوتية في قصائد الشعراء العباسيين، ومن تكرار الحروف قول أبي العتاهية:[2] (من السريع)

يَاذَا الّذِي فِي الحُبّ يَلحَى أمَا   واللّه لو كُلفت منه لما
كُلفتُ من حُبّ رخيمٍ، لَمَا   نُمْتَ على الحُبّ، فذرني ومَا
ألقَى، فإنّي لسْتُ أدري بِمَا   بُليتُ، إلاّ أنّني بينَما

---

(1) القط- في الشعر الإسلامي والأموي: 246. في حديثه عن تركيب الحروف والأصوات خلط وفي الحقيقة أن الحروف هي رسم للأصوات.
(2) أبو العتاهية- أشعاره وأخباره: 638.

أنَا ببَابِ القَصْرِ، فِي بَعْضِ مَا أُطُوفُ فِي قَصْرِهِمْ، إِذْ رَمَى
قَلْبِي غَزَالٌ بِسِهَامٍ، فَمَا أَخْطَا بِهَا قَلْبِي، وَلَكِنَّمَا
سَهْمَاهُ عَيْنَانِ لَهُ، :كُلَّمَا أَرَادَ قَتْلِي بِهِمَا سَلَّمَا

فهو يسعى إلى توفير الإيقاع الموسيقي في هذه المقطعة عن طريق تكرار الحروف، فحرف الميم يتكرّر في هذه الأبيات(20) مرة، وتكّررت الحروف الأخرى بنسب متفاوتة، ولهذا التكرار الحرفي جماليات صوتية، هدفها إحداث إيقاع موسيقي يتسّق وطبيعة الصور الشعرية.

ومن تكرار الكلمات قول بشار:[1] (من الهزج)

وثغرٌ باردٌ عذبٌ جَرَى فيه الأعَاجِيبُ
وَوَجْهُ يُشبِهُ البدرَ عَلَيْهِ التَّاجُ معصوبُ
وعينٌ تسحَرُ العينَ ومافي سحرهَا حُوبُ
ووحفٌ زانَ متنيكَ وزانَتْهُ التقاصيبُ
وجيدٌ يشبهَ البدرَ كَجِيدِ الرِئْمِ سُلْهُوبُ
ونحرٌ بين حقّينِ يشفُّ العينَ مشبُوبُ
عليه الجوهرِ الأخضَرُ والياقوتُ منصوبُ

وحرص أبو نواس في بعض قصائده ومقطعاته على تكرار بعض الكلمات، من أجل الحفاظ على إيقاعاتها الصوتية، وتنويع هذه الإيقاعات بحسب التجربة الشعرية، وهو بهذا التكرار يضاعف في موسيقية القصيدة، فيمنحها تنويعاً موسيقيًا إلى جانب الوزن والقافية، يقول في مدح الأمين[2] (من الكامل)

---

(1) بشار- ديوانه: 1/ 205.

(2) أبو نواس- ديوانه: 407- 408.

يـادارُ مافـعـلـت بـكِ الأيـامُ ضـامـتـك والأيّام ليس تضام
عرم الزّمانُ على الذينَ عهدتهُمْ بِـكِ قـاطـنـينَ، وللزّمان عُرَامُ

ثم يقول:

مَـلِـكٌ إذا عـلـقتْ يداكَ بحبلهِ لايـعـتـريـك البـؤس والإعدام
مَـلِكٌ تـوحّد بـالمـكـارمِ والعُلى فـردٌ فَـقـيـدُ النّـد فـيـه هُمَامُ
مـلِـكٌ أغـرٌ إذا شربْتَ بـوجـهـه لـمْ يَـعْدُكَ التّبجيلُ والإعظامُ

ومن قوله في الزهد: [1] (مكرراً بعض الكلمات) (من الطويل)

أيَا رُبَّ وجهٍ في التّرابِ عتيقُ ويـارُبَّ حسن في التّراب رقيقُ
ويَا رُبَّ حزمٍ في التّراب ونجدةٍ ويـا رُبَّ رأي فـي التّرابِ وثـيقُ
أرى كـلَّ حيٍّ هالكاً وابن هالكٍ وذا نـسَبٍ في الهالكينَ عَريقُ

يقول أبو نواس في الزهد: [2] (من البسيط)

لاَ تفرغُ النّفسُ منْ شغْلٍ بدنياها رأيتـهَا لـمْ يـنَلْهَا مـنْ تَـمَنّاهَا
إنّا لـنَنْفسُ فـي دُنْـيـاً مـولّـيـةٍ ونَحنُ قـدْ نكتفي منهَا بأدنَاهَا
حَـذّرتُكَ الكبْرَ لاَيَعلَقكَ ميسمهُ فإنّهُ مَلْـبَسٌ نَـازَعْـتَـهُ اللّـهَ
يَـابُؤْسَ جِلْدٍ عَلى عظمٍ مخرّقة فـيه الخـروقُ إذا كلّمتـه تَاهَا
يَـرى عـلـيـكَ بِهِ فـضْـلاً يُبينُ بِهِ إنْ نَالَ في العاجل السُّلطانَ والجاها
مُتْن على نفسه، راضٍ بسيرَتِهَا كـذبتَ يَاخـادمَ الـدنيا ومـولاهَا
إنّي لأمقُتُ نفْسي عندَ نخوتهَا فـكـيـفَ آمُـنُ مَـقْتَ الله إيّاهَا؟
أنـتَ اللئيمُ الّذي لم تـعدُ همّتُهُ إيثَار دُنْيَا إذَا نَـادَتْهُ لـبّاهَـا
يَاراكِبَ الذّنْبِ قَدْ شَابَتْ مَفَارِقُهُ أمَـا تَـخَافُ مِـنْ الأيّامِ عُـقْبَاهَا

---

(1) المصدر نفسه: 621.
(2) المصدر نفسه: 613.

لم يخرج الشاعر في هذه القصيدة على المجال الإيقاعي لبحر البسيط، ولكنه استطاع أن يمنح النص الشعري بعداً فنيًا جسّدته الظاهرة الإيقاعية النابعة من التركيب الموسيقي لتفعيلات البحر البسيط، وقد وفّر الشاعر لقصيدته توازناً وتماسكاً من خلال استناده إلى هذا النمط الإيقاعي، واستطاع أن يضمّن رؤيته إلى الوجود عبر إيقاع هذا البحر، وأسهمت القافية - بما تحتويه من دلالات صوتية وإيقاعية- في أداء المعاني التي يطمح الشاعر إلى ذكرها، فحرف الهاء المهموس الرخو الذي مخرجه من أقصى الحلق، يناسب التعبير عن هذه الحيرة التي يعانيها الشاعر، ويناسب موضوع الزهد الذي تدور حوله هذه الأبيات، وفي تكرارها تتأكد عملية ربط الأبيات ببعضها، وإشباع القافية بألف المد في آخر الأبيات يناسب قصد الشاعر، ويؤكد شكواه من النفس الأمّارة بالسوء، ومن الحياة الدنيا متاع الغرور، وامتداد الأصوات في أغلب أبيات القصيدة يوحي بنوع من اليأس والحزن، وماذلك إلاّ حزن الشّاعر على تلك الأيّام التي مرّت من عمره، وكان غافلاً فيها عن فهم لغز الحياة، هذا اللغز الذي تكشّف له بعد فوات الأوان، فانبرى يسدي النّصح إلى من يريد النجاة في الدارين، ولم تخل القصيدة من نقد اجتماعي ونقد أخلاقي، ويتضح مما سبق أن للموسيقى الشعرية تأثيراً جمالياً في النّص الشعري لأنّها تشكّل عنصراً هاماً من بين عناصر التكوين الشعري، ويمكن إدراك الوظيفة الجمالية للموسيقى الشعرية من خلال تتبع العلاقات بين الوحدات اللغوية المكوّنة للقصيدة، وتسهم الموسيقى الشعرية في فسح المجال أمام مخيّلتنا لتسرح عبر صور القصيدة ودلالاتها.

يقول عز الدين اسماعيل: «تتكون القصيدة في شكلها التقليدي من عدد من الأبيات غير محدد، فهي تطول أو تقصر دون أن يكون لهذا

الطول أو القصر دخل في بنيتها. فالقصيدة بنية «مفتوحة» إذا صحّ التعبير، بمعنى أنّها تمثّل وحدات بنائية مغلقة على ذاتها ينفصل بعضها عن بعض، وهي من ناحية الشكل الموسيقي تكرار للوحدة الأولى التي تتمثّل في البيت الأول منها، فالبيت هو الوحدة الموسيقية القائمة بذاتها والتي تتكرر في القصيدة فلا يكون لطول القصيدة أو قصرها أي دلالة موسيقية سوى من الناحية الكمية، أي كمية تكرار هذه الوحدة، تماماً كالوحدات الزخرفية المتشابهة التي تكرر في فن «الأربسك» لتشغل الحيز المطلوب كبر أم صغر. ومن ثم يصعب علينا أن نتحدث عن الصورة الموسيقية للبيت الشعري.[1] » فهو هنا يتحدث عن الأوزان مجردة، ونشاطره الرأي في هذا الموقف، فالأوزان بتفعيلاتها المختلفة ليس لها خصائص ثابتة أو محددة، فالحديث عن التفعيلات خارج إطار البنية الكلية للقصيدة لايمكنه أن يوصلنا إلى نتائج إيجابية في بحث موسيقى الشعر، ومن هنا يمكننا القول: إن الأوزان ليس لها فاعلية موسيقية إلاّ إذا خرجت شعراً، وههنا تتجلى طبيعتها الموسيقية، من خلال توّحدها في التجربة الشعرية. ثم تأخذ أبعادها الفنية ودلالاتها الجمالية في سياق القصيدة، ويمكن أن تتحد مجموعة قصائد في وزن واحد، ولكن اتحاد الوزن لايمنع من ظهور أنماط موسيقية مختلفة.« ومن ثم تكون لكلّ قصيدة نغمتها الخاصّة، التي تتّفق وحالة الشّاعر النفسية[2].

وإذا كنّا نشاطر عز الدين الرأي فيما سبق، فإنّنا نرى غير ماذهب إليه في قوله:«إنّ شكل القصيدة التقليدية وطريقة بنائها من وحدات متكررة

---

(1) إسماعيل، عز الدين 1962- التفسير النفسي للأدب، دار العودة، دار الثقافة، بيروت: 77.

(2) إسماعيل- التفسير النفسي للأدب: 79.

مقفلة على ذاتها تتمثّل في الأبيات المنتهية بنفس القافية قد حال دون تشكيل صورة موسيقية مرنة في القصيدة من حيث هي كلّ، ممّا أفقد القصيدة وحدتها الموسيقية. وكلّ ذلك راجع إلى المبدأ العام الذي يمثّل هذا الاتجاه، وهو تشكيل مافي النفس وفقاً للنظام الطبيعي لا تشكيل الطبيعة وفقاً لما في النفس، ومن ثمّ كانت موسيقى القصيدة التقليدية جامدة وصاخبة ورتيبة.»[1] وهو هنا يعتقد بتكييف التجربة الشعرية حسب الوزن، بمعنى أن الوزن سابق عن التجربة الشعرية، والشاعر يصبّ شعره ضمن هذا القالب الوزني، وكأنّ لحظة الإبداع عملية رياضية تحلّ في ضوء نظرية أو قانون رياضي. والواقع أنّ هذا الفهم لموسيقى القصيدة العربية له خطورته، لأنّه يتناول ظاهرة الموسيقى العروضية خارج إطار البناء الكلي للقصيدة، ثمّ إنّ رأي عز الدين إسماعيل يناقض ماذهب إليه في حديثه عن علاقة الموسيقى بالتجربة الشعرية، فليست جميع الأشكال الموسيقية في القصيدة العربية جامدة وصاخبة ورتيبة.

إن القصيدة العربية تمتلك طاقة موسيقية هائلة فهي إلى جانب الإيقاع العروضي المتمثل في الوزن والقافية، تعتمد على الطاقات والإمكانات اللغوية في تجسيد التكامل الموسيقي للنّص الشعري، ويظهر هذا البعد الفني في جمالية التفاعل بين الصور الشعرية وبين إيقاعاتها المتنوّعة، فللموسيقى الشعرية دور هام في عملية التعبير الجمالي والتصوير الفني، وإليها يرجع الفضل في اتساع دلالات الألفاظ وتقوية أثرها في نفوس المتلقين، ولقد منح الشعراء العباسيون موسيقى الشعر طاقات فنية هائلة حيث أغنوها بألوان من فنون البديع، فكان للطباق والجناس والأشكال

(1) المرجع نفسه: 82.

البلاغية الأخرى دور هام في التشكيل الجمالي والموسيقى للقصيدة العربية في العصر العباسي الأول. «وأثّرت الموسيقى في الأذواق الفنية التي أضحت تعجب بالأنغام الموسيقية للصورة، فسايرت الموسيقى روح العصر وظروفه وترفه ومجالسه، واتفقت وذوق المجتمع، وظهر بين شعراء العباسين من اتجه إلى الأوزان المهملة كما ظهرت أوزان أخرى شعبية منها: السلسلة، والدوبيت، وألقوما، والموشح، والزجل، والكان كان، والمواليا.»[1] كما تحلل بعض الشعراء من التزام قافية موحدّة للقصيدة، ومنهم: أبو نواس، وبشر بن المعتمر، وأبو العتاهية- في بعض أشعارهم- بينما التزم بعض من الشعراء في هذا العصر بالأوزان الشائعة وبالقافية الموحدة الخالية من التنويع،[2] وأهم ماتميّز به العصر العباسي الأول من ناحية التجديد في موسيقى القصيدة العربية هو: إحياء بعض الأوزان المهملة التي جاء بها الخليل بن أحمد مثل: المجتث والمضارع والمقتضب، والتجديد في العروض العربي على يد أبي العتاهية[3] ورزين العروضي[4] وسلم الخاسر[5] وسواهم.

وقد شهدت القصيدة العربية في العصر العباسي الأول تألقاً فنياً وانتشاراً واسعاً، فهي إلى أذواق الناس أقرب، وإلى مشاعرهم أنسب، وإلى نفوسهم وأمزجتهم أحبب، ولقد ابتعد فيها الشعراء عن التعقيد، ومالوا بها إلى السهولة والرّقة، فجاءت تعبيراً حيّاً لطبيعة العصر،

---

(1) أبو زيد، علي ابراهيم- الصورة الفنية في شعر دعبل بن علي الخزاعي: 75.
(2) المرجع نفسه: 75.
(3) أبو العتاهية- ديوانه: 24.
(4) الجرّاح- الورقة 32- 37، والجهشياري- الوزراء والكتّاب: 83.
(5) السيوطي- تاريخ الخلفاء أمراء المؤمنين: 187.

وماساده من ذوق حضاري، وللاحتراز نقول إن نسبة كبيرة من القصائد التي قيلت في هذه المرحلة اتسّمت بهذه السمات التي سبق الحديث عنها، واتسمت بعض القصائد بسمات مغايرة، ولكنّها لم تبتعد عن خصوصية العصر والبيئة، حيث اتسمت بالانفلات من هيمنة التصوير المباشر للواقع إلى فضاءات أرحب، فامتلكت سمات الإبداع المتخطي لظروفه الراهنة، والمشتمل على طاقات فنية متعددة الأبعاد، ومتنوعة المحاور، وهكذا انسجمت القصيدة العربية في هذا العصر مع السياق العام لحركة الشعر، وثقافة العصر وتنوّعها.

وقد استعمل بعض الشعراء البحور المهملة، فنَظم سعيد بن وهب في وزن «المضارع» في قوله:[1]

لَقَدْ قُلْتُ حينَ قر ... بت العيسُ يانوارُ:
قفوا فاربعوا قليلاً ... فلمْ يربعوا وسَاروا
فنفسي لها حنينٌ ... وقلبي له انكسارُ
وصدري به غليلٌ ... ودَمْعي لَهُ انحدارُ

ووزن المضارع في الأصل يقوم على ستة أجزاء:

مفاعيلن فاع لاتن مفاعيلن (مكررة)

ولكنّه لم يرد إلاّ مجزوءاً، فوجب أن يكون كذلك:

مفاعيلن فاع لاتن (مكررة)[2]

ويقول أبو العلاء المعري: «فأمّا المضارع فالبيت الذي وضعه له الخليل:

(1) الأصفهاني- الأغاني. (ط الهيئة المصرية): 20/ 335، ودار الكتب: 21/ 96.
(2) فاخوري، محمود- موسيقى الشعر العربي: 99.

وإنْ تَدْنُ منهُ شِبْراً   يقربْكَ منهُ بَاعَا

وهومفقود في شعر العرب، وهو عروض قول أبي العتاهية:

أَيَا عُتْبُ مايَضُرُّ   كِ أَنْ تُطْلِقي صِفَادِي».[1]

وقد منح هذا الوزن أبيات سعيد بن وهب فعالية موسيقية منسجمة وطبيعة النّص الشّعري والأبيات تصوِّر حال الشّاعر بعد رحيل حبيبته، وتجسّد إحساسه بفاجعة الفراق، وقيمة هذا الوزن في تفاعله مع بنية السياق العام للأبيات، فهو هنا يعبّر عن الموقف الوجداني للحظة الرّحيل، وتتمازج جميع الإيقاعات الصوتية والعروضية في جهرها وهمسها وفي متحركها وساكنها لتلوّن الصورة الشعرية بحسب طبيعة الموقف النفسي للشاعر، فيجسّد هذا التشكيل الموسيقي حال الشاعر المحبط، وهو منكسر النفس والوجدان، وقد صرّح بذلك في أخباره عمّاحلّ به بُعيد تصميم أهل نوار على الرحيل، وانقطاع علاقته معها، ولم تترك له غير الذكريات والحنين والدموع. وقد أسهم العنصر الموسيقي في إبراز إحساس الشاعر بالغربة والضياع، وكان للجوانب الإيقاعية التي تشكلها الأوتاد والأسباب في التفعيلتين «مفاعيلن فاع لاتن»- ويمكن رسم التفعيلة الثانية بـ «فاعلاتن» وهي تفعيلة مشتركة بين المضارع وبين الرمل- دور فعّال في ضبط إيقاع الأبيات، ومنحها طاقة إيحائية في تصوير قلق الشاعر ومعاناته. فالتشكيل الفني لهذه الصورة التي عبرّت عنها الأبيات هو الذي خلق هذا الإحساس، وليس الألفاظ وحدها، أو الوزن وحده، وإنّما جميع العناصر متفاعلة بعضها مع بعض أسهمت في إعطاء هذه الرؤية الشعرية.

---

(1) المعري، أبو العلاء 1938- الفصول والغايات. تحقيق محمود حسن زناتي. القاهرة: 312/1

وفي المقتضب قال أبو نواس مقطعته المشهورة:[1]

حَامِلُ الهَوى تَعِبُ يَسْتَخِفُّهُ الطَّرَبُ
إنْ بَكَى يَحِقُّ لَهُ لَيسَ مَابِهِ لَعِبُ
تضحكينَ لاَهِيَةً والمُحِبُّ يَنْتَحِبُ
تَعْجَبينَ مِنْ سَقَمِي صِحَّتِي هيَ العَجَبُ
كُلَّمَا انْقَضَى سَبَبٌ مِنْكَ عَادَ لِي سَبَبُ

وأجزاء المقتضب: «ستة بحسب أصله:

مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن

ولكنّه لايستعمل إلاّ مجزوءاً وجوباً، كالمضارع والهزج، فتصير أجزاؤه أربعة:

مفعولات مستفعلن (مكررة).

... وخلاصة هذا البحر: العروض والضرب: مفعولات مفتعلن مفعولات مفتعلن

الطي: مفعلات - مفعلات-
الخبن: فعولات - فعولات -
الخبل: معلات - معلات- »[2]

وإذا كانت الكلمة «الإشارة» لاتحمل قيمة جوهرية في ذاتها، وإنّما تتحدد قيمتها بعلاقتها مع سواها تعارضاً ومغايرةً، فإنّ التفعيلة مفردة ليس لها أثر خارج دائرة البحر، ففي داخل النّص الشّعري تأخذ حيويتها، وتمارس دورها الموسيقي، وتأثيرها النفسي، وههنا تبرز فعالية التشكيل

(1) أبو نواس- ديوانه: 227.
(2) فاخوري، محمود- موسيقى الشعر: 108- 110.

الصوتي والنحوي والصرفي والبلاغي في القصيدة العربية، لتعطي رؤية جمالية تحدّدها طبيعة السياق، ومايمتلكه من طاقات فنّية، تساعد على ولوج عالم التخييل وآفاقه الواسعة، ولعلّنا لا نبالغ إذا قلنا إنّ أبيات أبي نواس تمتلك هذه الطاقة الإبداعية، سواء على مستوى الموسيقى، أو على مستوى التشكيل اللغوي بصورة عامة. فقد استغلّ الشّاعر خصائص بلاغية كان لها رواجها في عصره، وهي التشكيل البلاغي فأورد عناصر من الطّباق في قوله: «الطرب # البكاء»،«تضحكين # ينتخب»، «سقمي # صحتي»، «انقضى # عاد»، واستغلّ عنصر التكرار من أجل إبراز الجوانب الموسيقية والإيقاعية في النّص فكّرر: «تعجبين = عجب»، «سبب = سبب» ومن خلال ظاهرة الطباق، وصف لنا حاله النفسية المحبطة المتألمة ومعاناته في الحبّ والعشق، ثم وصف حال صاحبته وهي غير مبالية لما أصابه من عشقها، فهي متجاهلة له غير عابئة به. وبوضعه النفسي، وقد أسهم إيقاع البحر المقتضب في تصوير معاناة الشاعر وانفعالاته. ومنح النّص طاقة موسيقية أسهمت في توسيع دلالاته وأبعاده النفسية والاجتماعية والفنية.

ولحسين بن الضحاك مقطعة من المقتضب. يقول:[1]

عَـالـم بـحـبـيـه　　　مـطـرق مـنَ التّـيـهِ
يُـوسُـفُ الجَـمَـالُ وَفِـرْ　　　عَـونُ فـي تَـعَـدِّيـهِ
لاحـق مَاأنـا فـيه　　　مـنْ عـطفِ أرجّيـهِ
مَـا الحَـيَاة نَـافـعَـة　　　لِـي عَلَـى تَـأبـهـيـهِ
النَّـعِـيـمُ يشـغـلـه　　　والحَـال يُـغَـطّـيـهِ

(1) الأصفهاني- الأغاني: 7/ 185.
ينظر في أخبار حسين بن الضحاك وأشعاره. الأغاني: 7/ 146- 226.

فَــهُـوَ غَـيْـرُ مُـكْـترث　　　لِلَّــذي الآتِـيــــه

تَــائِــــهُ تـــزْهِـــدُهُ　　　فِـــيَّ رَغْــبَـتِــي فِيهِ

وحسين في هذه المقطعة يحتفل بالمواءمة بين الوزن والروي، وهو يوظّف رموزاً من النصّ القرآني، حيث نجده يتحدّث عن يوسف (عليه السلام) وعن فرعون، ويحمّل هذه الرموز دلالات فنية وجمالية ويسبغ هذه الدلالات على شخص حبيبته، التي لم تأخذ من يوسف الجمال فقط بل أخذت من فرعون طغيانه وتجبّره، كما نجد الشاعر يعتمد على المقابلات اللفظية والطباق ليجسّد من خلال ذلك صورة حبيبته التي أبت وصله، وانعكاس هذا الهجر على نفسه. وقد أخرج الشاعر رؤيته الشعرية ضمن تشكيل فني منسجم حيث تضافرت جميع العناصر الفنية اللغوية والبلاغية والموسيقية في تلوين هذه الرؤية بما يتّسق وطبيعة التجربة الشّعرية. ومن هنا يمكننا القول: إنّ الأوزان المهملة في العروض العربي، لا تقلّ أهمية عن الأوزان التي استعملها الشعراء بكثرة عبر العصور المختلفة، فهي تحتوي طاقة موسيقية وإيقاعية تؤهلها للتعبير عن مختلف التجارب الإنسانية. وهذا يبيّن لنا بوضوح أنّ موسيقى الشعر العربي القديم ليست جامدة، ولم تتوقّف عند صيغ صوتية بعينها تشخّصها هذه الأوزان المألوفة في الشعر القديم، كما يدّعي بعض الدارسين المحدثين الذين تتردد هذه المقولة كثيراً في كتاباتهم، وإذا كان القدماء لم يفطنوا إلى دراسة موسيقى الشّعر في علاقتها البنيوية مع عناصر النّص الشعري، فإنّ ذلك لايعني أنّ موسيقى الشعر في القصيدة العربية التقليدية موسيقى جامدة. وإنّ دارس هذه الموسيقى يستطيع أن يتبيّن من خلال النماذج التي وصلت إلينا منذ العهد الجاهلي والعهد الأموي، والعهد العباسي والعصور التالية أنّها حققت تطوّراً

واضحاً، وفي اعتقادي أنّه لايمكن إدراك مالحق بهذه الموسيقى من تطوّر إلاّ من خلال دراستها في علاقتها المباشرة بالقصيدة في جميع دلالاتها، ولعلّنا نجد في ظاهرة «الضرورات الشعرية»- وهي ظاهرة ملفتة للنظر في الشعر العربي- في العصر العباسي الأول مايدّعم وجهة نظرنا في تطوّر أوزان الشعر وموسيقاه وإيقاعاته، وهي تدخل في إطار التطوّر الصوتي الذي أخذ يفرض نفسه على أوزان الشعر العربي[1].

كان أبو العتاهية «لسرعته وسهولة الشعر عليه، ربّما قال شعراً موزوناً، يخرج به عن أعاريض الشعر وأوزان العرب،»،[2] ومن ذلك قوله حينما كان يجلس عند قصّاب فسمع صوت المدقة فأراد أن يحاكيها:[3]

لِلْمَنُونِ دائِرآ   تٌ يُدِرْنَ صَرْفَهَا
هُنَّ يَنْتَقِينَنَا   واحِداً فَواحِداً

وماعتبره القدماء خارجاً عن دوائر العروض التي وضعها الخليل، لم يكن في الواقع خروجاً مغايراً مغايرة جذرية للأصول العروضية، فأبوا العتاهية نظّم بيتيه في «مجزوء الرّمل»، ولم يخرج على الأوزان المعروفة، بل شكّل في بنية التفعيلة الموسيقية بما يتناسب وطبيعة التجربة الشعرية، وقد عدّ بعض الباحثين نظمه لمقطعته اللامية المشهورة:[4]

---

(1) محمد، إبراهيم عبد الرحمن- قضايا الشعر في النقد العربي: 32- 64.
(2) ابن قتيبة- الشعر والشعراء: 2/ 791.
(3) المصدر نفسه: 2/ 792، أبو العتاهية- ديوانه: 24.
(4) المصدر نفسه: 2/ 792، أبو العتاهية- ديوانه: 24.

عُـتْـبَ مَـا لِلخَـيَـالِ خَـبِّـرِيـنِـي وَمَـالِي
لاَ أَرَاهُ أَتَـانِـي زَائِـراً مـذْ لَـيَـالِـي
لَـوْ رَآنِـي صَـدِيـقِي رَقَّ لِـي أَوْ رَثَـى لِـي
أَوْ يَـرَانِـي عَـدُوِّي لاَنَ مِـنْ سُـوءِ حَـالِـي

أنّها خروج على الأوزان المعروفة، وفي الواقع- إنّما هي ضرب من «مجزوء الخفيف». وهذا يدلّ على أنّ أوزان الشّعر العربي تتسع اتساعاً كبيراً لكلّ الطاقات الشعرية المبدعة، وتَبيَّنَ لنا من خلال الإحصائيات التي قام بها جمال الدين بن الشيخ وجون كلود فادي، وسواهما، أنّ الشعراء العرب إلى نهاية القرن الثالث الهجري لم يخرجوا على الدوائر العروضية التي حدّدها الخليل بن أحمد إلاّ في جزء يسير، وهذا لايعني أن موسيقى الشعر العربي إلى نهاية هذا القرن- أقصد القرن الثالث الهجري- لم تتغيّر بل على العكس، لقد تطوّرت تطوراً هائلاً، لأنّ تطوّرها مقرون بتطوّر القصيدة العربية، في تشكيلها الفنّي، وبنيتها الكليّة، وبصورة عامة فإنّ الوزن والقافية وغيرهما من الخصائص الموسيقية لايمكن دراستها بمعزل عن التجربة الشعرية، ورؤية الشاعر الفنية والجمالية.

ولا تقلّ موسيقى القافية أثراً عن موسيقى الوزن في أهميتها للتصوير الشّعري، والتشكيل الجمالي، فهي تحمل دلالة صوتية وموسيقية لها علاقة بدلالات النّص الشعري الأخرى في إحداث الأثر الفني. وأهّم من حاول التجديد في القوافي: الشاعر العباسي أبو العتاهية[1] في أرجوزته «ذات الأمثال» وأبان بن عبد الحميد اللاحقي في نظمه لكتاب «كليلة ودمنة»، وقد كان أكثر شعر أبانَ مزدوجاً.[2] ونظم محمد بن ابراهيم

---

(1) أبو العتاهية- ديوانه: 444- 466.
(2) ابن النديم- الفهرست: 119.

الفزاري قصائد تعليمية في علم الفلك، لم يبق منها إلاّ مقطوعة صغيرة رواها صاحب الوافي بالوفيات[1]، ونظم أبوه ابراهيم بن حبيب الفزاري قصيدة في علم النجوم[2] ونظم أبو نواس[3] شعراً خرج فيه على القافية الموحدة.

ومن نظم أبان بن عبد الحميد اللاحقي «لكليلة ودمنة» قوله:[4]

هَـذَا كِـتَـابُ أَدَبٍ ومِـحْنَةْ   وهُوَ الَّذي يُـدْعَـى كَليلَةْ ودِمْنَةْ
فِـيـهِ دَلاَلاَتٌ وفِـيـهِ رُشْدُ   وهُـوَ كِـتَـابٌ وَضَـعَتْهُ الهِـنْـدُ
فَـوصَـفُـوا آدابَ كُـلِّ عَـالِمْ   حِـكَايَةً عَـنْ أَلْسُـنِ البَـهَـائِـمْ
وهُـوَ عَلَـى ذَاكَ يَـسِيرُ الحِفْظِ   لَـذٌّ على اللِّـسَانِ عِـنْـدَ اللَّفْظِ
يَانَفْسُ لاَ تُـشَارِكِي الجُهَّالاَ   فِـي حُـبِّ مَذْمُـومٍ كَـأَنْ قَدْ زَالاَ

وهذا الشّعر يدخل في إطار القصيدة التعليمية، التي راجت في العهد العباسي الأول، وكانت لوناً جديداً لاعهد للقصيدة العربية به من قبل، وقد صنّف النقاد هذا البناء الفني في دائرة المزدوج: «قصيدة مبنية على أساس التصريع حيث يرتبط كل شطرين بقافية واحدة ،ولكن القافية تتغيّر بعد كل بيت... وقد عرف هذا النمط من القصائد المنظومة على واحدة من صيغ بحر الرجز، انطلاقاً من القرن الثاني الهجري (القرن الثامن الميلادي) ويعزى تبنّيه النهائي في الشعر إلى اثنين من أعمدة العصر العباسي: بشار بن برد (؟- 167) ثم أبي العتاهية (130- 211).[5] وقد وجد

(1) صلاح الدين، خليل بن أيبك الصفدي 1931- الوافي بالوفيات. نشر ريتر، استنبول، تركيا: 1/ 336.

(2) ابن النديم- الفهرست: 79.

(3) ابن رشيق- العمدة: 1/ 310.

(4) الصولي- الأوراق، قسم أخبار الشعراء: 46 ومابعدها.

(5) خيربك، كمال 1982- حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر. ط1، الشرق للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت: 256.

الشعراء النظم في المزدوج «أليق بنظم القصص الطويلة، والحكم والأمثال، وما أراد نظمه من مسائل العلوم، ذلك لأن الناظم يستطيع أن ينظم منه آلافاً من الأبيات دون أن يصيبه جهد أو عنت، ودون أن يتعثر في التعبير عن معانيه.»[1] وظاهرة الخروج على القافية الموّحدة تشكّل نوعاً من التشكيل الموسيقي في بنية القصيدة العربية، وتدلّ على تنوّع الإيقاع في النّص الشعري، وهذا التنوّع نجده في تلك الأصوات التي حرص الشاعر على تكرارها في كلّ بيت، فهذا التصريع الصوتي في المزدوجة يمنحها إيقاعاً شعرياً يتلاءم ومعانيها. ومايمكن أن نلاحظه على المزدوجة هو عدم انفتاحها على موضوعات كثيرة، فقد التزم فيها الشعراء بموضوعات محددة، لم يتجاوزها إلى سواها، وهذه الحدود التي حصروها ضمنها قد ضيّقت من دائرتها الإبداعية، وبصورة عامة تظلّ الأنماط الشعرية التي ابتدعها الشعراء العباسيون تمثّل محاولات رائدة في تاريخ الشعر العربي، لأنّها محاولات في عالم الإبداع الشعري، وتجارب فنية أملتها ظروف تاريخية واجتماعية، وكان لها أثرها في العهود التالية. وتزخر كتب الأدب والأخبار بشواهد من الشعر العباسي، خرج فيها الشعراء على نمط القصيدة التقليدية، وانغمسوا في شهوة التجريب والأبتكار، فأبدعوا أنماطاً جديدة مثل الموشّح[2] والمخمّس[3] والمسمّط [4] وغير ذلك.

---

(1) أنيس- موسيقى الشعر: 333.

(2) الحموي- خزانة الأدب. ط بولاق: 97، أنيس- موسيقى الشعر: 241- 257.

(3) الدميري- حياة الحيوان الكبرى. ط بولاق: 1/ 96، ابن رشيق- العمدة: 1/ 180-182.

(4) ابن رشيق- العمدة: 1/ 178- 180، والمجذوب- المرشد إلى فهم أشعار العرب: 1/ 9-22، وهدارة- اتجاهات الشعر: 542- 546.

وهكذا يتضح أن لطبيعة القافية في القصيدة العربية دلالة موسيقية، ودلالة معنوية يحددها السياق العام للنَّص الشعري، وتكتسب القافية جمالياتها من خلال علاقتها بالدلالات المتنوِّعة التي تشكِّل القصيدة، وتطوّر القافية بصورة عامة خاضع بشكل مباشر إلى تطوّر بنية القصيدة بجميع عناصرها.

VI- بناء القصيدة العربية وتطورها

1- بناء القصيدة العربية:

قسم حازم القرطاجني أنماط الشّعر العربي وأشكاله إلى قسمين: قصائد ومقطعات، وميّز القصيدة المركبة من القصيدة البسيطة المستقلة الموضوع، فقال: «والقصائد منها بسيطة الأغراض، ومنها مركبة، والبسيطة مثل القصائد التي تكون مدحاً صرفاً، أو رثاءً صرفاً، والمركبة هي التي يشتمل الكلام فيها على غرضين، مثل أن تكون مشتملة على نسيب ومديح، وهذا أشدّ موافقه للنفوس الصحيحة الأذواق، لما ذكرناه من ولع النفوس بالافتنان في أنحاء الكلام وأنواع القصائد.»[1] وهو هنا يتفق مع وجهة نظر ابن قتيبة،[2] وابن رشيق[3] في القصيدة المركبة بعامة، وقصيدة المدح بخاصة. وقد كان تعدد الأغراض في القصيدة الواحدة يرضي ذوق النقاد القدماء، الذين روّجوا هذا التقليد الفني، واعتبروه المثال الذي ينبغي أن يقتدي به الشعراء، وكثيراً ماكانت مآخذهم على الشعراء ذات منطلقات اجتماعية، أو لغوية، وهم بهذا يوهمون الباحث بأنهم لم ينظروا إلى النصوص في حقيقتها الفنية، على أساس أنها تكوّن عالماً شعرياً، يتضح من خلاله إدراك الشاعر للوجود، والتعبير عن موقفه من الظواهر المحيطة به. والقصيدة نصّ لغويّ فنيّ تتجاوز بدلالاتها المستوى المعجمي للغة، إلى مستويات دلالية أكثر عمقاً وأكثر تنوّعاً.[4] ومن خلال ذلك تعبّر القصيدة عن رؤية الشاعر للعالم، مهما كان مستوى هذه الرؤية، وانسجامها مع الواقع الاجتماعي والظروف التاريخية أو مفارقتها لهما،

(1) القرطاجني- منهاج البلغاء: 303.
(2) ابن قتيبة- الشعر والشعراء: 1/ 76.74.
(3) ابن رشيق- العمدة: 2/ 123
(4) الداية، فايز 1985- علم الدلالة العربي، النظرية والتطبيق. ط1، دار الفكر، دمشق، 17-24، 30-32، 45-76، 306-321، 378-396.

لأنّه ليس من الضروري أن تكون هذه الرؤية مطابقة تمام المطابقة للواقع نفسه.

حاول ابن قتيبة تحديد بناء القصيدة المركبة، حسب التقاليد الفنية الموروثة، وزعم أن شيوخ الأدب هم الذين سنوا نهج القصيدة العربية المركبة من خلال ماتيسر لهم الاطلاع عليه من الشعر الجاهلي، قال: «وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أنّ مقّصد القصيد إنّما ابتدأ فيها بذكر الدّيار والدّمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الرّبع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها، إذ كان نازلة العمد في الحلول والظّعن، على خلاف ماعليه نازلة المدر، لانتقالهم من ماء إلى ماء، وانتجاعهم الكلأ، وتتّبعهم مساقط الغيث حيث كان، ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدّة الوجد، وألم الفراق، وفرط الصبابة، والشوق، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأنّ التشبيب قريب من النّفوس، لائط بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبّة الغزل، وألف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً منه بسبب، ضارباً فيه بسهم، حلال أو حرام، فإذا علم أنه قد استوثق من الاصغاء إليه، والاستماع له، عقّب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره، وشكا النّصب والسّهر وسرى الليل، وحرّ الهجير، وإنضاء الراحلة والبعير، فإذا علم أنّه قد أوجب على صاحبه حقّ الرّجاء، وذمامة التأميل، وقرّر عنده مانالَه من المكاره في المسير، بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة، وهزّه للسّماح، وفضله على الأشباه، وصغّره من قدره الجزيل. فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدّل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيملّ السامعين، ولم يقطع

وبالنفوس ظماء إلى المزيد.»[1] وعلى هذا الأساس يمكن أن تصبح القصيدة المركبة تامة البناء مكتملة الجوانب في نظر ابن قتيبة ومن نقل عنهم من أهل الأدب، ويلاحظ أن هؤلاء قد نظروا إلى القصيدة في علاقتها بالمتلقي (الممدوح) أكثر مما نظروا إليها من ناحية علاقتها بالشاعر، وهم ينطلقون في تفسير نهج القصيدة من اعتبارات اجتماعية، يؤكدها قول ابن رشيق- وكثيرين سواه- حينما يحتج لحسن الافتتاح ولطافة الخروج في المديح بأنه «داعية الانشراح، ومطية النجاح، ولطافة الخروج إلى المديح، سبب ارتياح الممدوح.»[2] ويقول أيضاً أن «الشعر قفل أوله مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يجوِّد ابتداء شعره، فإنه أول مايقرع السمع»[3] ويلاحظ أن ابن قتيبة حاول أن يرسم صورة تقريبية لما كان رائجاً بين الشعراء في تناولهم قصيدة المدح، التي كانت تميزها ثلاث مراحل أساسية وهي:

1- المقدمة: على اختلاف أغراضها، فقد تكون نسيباً، وقد تكون حديثاً آخر مثل: الطيف أو الطلل أو الشيب والشباب أو سوى ذلك.

2- ثم الرحلة: ويتم خلالها وصف الراحلة، وعناء السفر في البيداء، ويتحدث الشاعر من خلال ذلك عن حيوان الصحراء الوحشي، والصراع من أجل الحياة، ثم يتحدث عن معاناة هذه الوحوش في ظل واقع قامع، وطبيعة شرسة مدمرة، ومن خلال هذا التصوير

لمظاهر الطبيعة الخارجية يعكس شيئاً من ذاته، بل يجسد حاله النفسية من هذا الصراع.

---

(1) ابن قتيبة- الشعر والشعراء: 1/ 74- 76.
(2) ابن رشيق- العمدة: 1/ 217.
(3) المصدر نفسه: 1/ 218.

3- ثم المدح: حيث لايقف حدّ المدح عند الثناء وحده، بل يتجاوزه إلى حديث يضع الممدوح يطّلع على خلفية الشاعر وغايته. مثل تلميحه في حديثه إلى الفقر والجدب والجفاف والخوف من المصير وتصوير النفس، أو محاورة الزوج، ووصف حال الأولاد والمبالغة في إطراء الممدوح وإضفاء النبيل من القيم الإنسانية عليه ووصف سلوكه وواقعه الاجتماعي والطبقي.

وقد اشترط النقاد في المتكلم شاعراً كان أو كاتباً أن يراعي ثلاثة مواضع في كلامه حتى يكون أعذب لفظاً، وأحسن سبكاً، وأوضح معنى:

أولها- الابتداء: ويسمى براعة الاستهلال، أو حسن الابتداء، وأحسنه ماينا‌سب المقصود.

ثانيهما- التخلص: ويسمى الخروج، وهو عندهم شبيه بالاستطراد ، لأن الخروج إنما هو أن تخرج من نسيب إلى مدح أو غيره بلطف تحيّل، حتى لايشعر السامع بالانتقال من المعنى الأول إلاّ وقد وقع في الثاني.

وثالثهما- الانتهاء: ويسمى المقطع، وهو قاعدة كل كلام وخاتمته، واخر مايبقى في الأسماع، وسبيله أن يكون محكماً، لا تمكن الزيادة عليه، ولايأتي بعده أحسن منه، وإذا كان أول الكلام مفتاحاً له، وجب أن يكون الآخر قفلاً عليه.[1] ويرى بروكلمان أن هذه المقاييس التي حددها النقاد لنهج القصيدة المركبة، كانت انطلاقاً من النصوص التي ورثوها عن العصر الجاهلي، وألزموا الشعراء المتأخرين اتباعها ، فكان ذلك مدعاة إلى تكرار بعض أوصاف حيوان الوحش، وأوصاف العير، ومايلاقيه الشاعر من عناء في رحلته، وبكثرة هذا التكرار صارت هذه التشبيهات والأوصاف نفسها

(1) ابن رشيق- العمدة: 1/ 215-241، وبروكلمان 1968- تاريخ الأدب العربي. ترجمة عبد الحليم النجار، ط2، دار المعارف. مصر: 1/60-61.

من لوازم الأسلوب الشعري والفني فيما بعد، وربما كان ذلك مساعداً للمتأخرين على انتحال أشعار القدماء.[1] وإذا كان بعض الشعراء الأمويين قد حرصوا على هذه التقاليد الفنية ولم يحيدوا عنها، بل أصّلوا بناءها وأقرّوا أساسياتها، وأضافوا عليها بعضاً من إبداعاتهم في تنويع المقدمات أو الرحلة، فإن شعراء العصر العباسي الأول تخلصوا من الالتزام بنمط القصيدة القديمة وخاصة المقدمة والرحلة، لأن الغاية الأساسية من هذا التقليد لم تعد ذات قيمة، التقليد، مادامت أغلب القيم الاجتماعية في تغيّر مستمر، وكان لذلك أثره على تطور نظرة الإنسان إلى الحياة والوجود وإلى الفن والشعر.

(1) المرجع نفسه: 1/61.

2- تطور القصيدة في العهدين الإسلامي والأموي:

اختلف الباحثون في قضية تطور الشعر في العصر الإسلامي، فهناك من قال بضعف الشعر، كماً وكيفاً. وهناك من قال بأن الشعر قد استمر وتطور في هذا العصر.

وقد كان للموقف الأول جذور في تراثنا النقدي، فهذا الأصمعي يقول في معرض حديثه عن شعر حسان بن ثابت: «طريق الشعر إذا أدخلته في باب الخير لان، ألا ترى أن حسان بن ثابت كان علا في الجاهلية والإسلام، فلما دخل شعره في باب الخير... لان شعره. وطريقه هو طريق الفحول»[1] من شعراء الجاهلية. وهو هنا يحدد خصوصية الشعر ومجاله، يرى أن قوة الشعر في توجهه نحو الأغراض الشريرة والمضللة، فإذا مااستغل في قضايا خيرة، ووظف في خدمة الخير ضعف وسقط، ويتخذ الأصمعي من شعر حسان نموذجاً للدلالة على ماذهب إليه، ويرى أن «طريق الشعر هو طريق الفحول، مثل امرئ القيس وزهير والنابغة، من صفات الديار والرّحل والهجاء والمديح والتشبيب بالنساء، وصفات الخمر والخيل والحروب والافتخار، فإذا أدخلته في باب الخير لان»[2] ينطلق في رأيه هذا من اعتبارات زمنية، لأنه يفضّل من الشعر ماقيل في الجاهلية، واعتبارات دينية أخلاقية، لأنه يرى في الإسلام مؤثراً في طريق تطور الشعر، ومع هذا فإنه لم يوّضح الجوانب الفنية التي تطرّق لها الضعف في الشعر الإسلامي. ويقول ابن سلام في قضية التزييف والانتحال والوضع في

---

(1) المرزباني، أبو عبد الله محمد بن عمران، 1965- الموشح. تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر: 85.
(2) المصدر نفسه: 85.

الشعر الجاهلي والإسلامي: «فجاء الإسلام فتشاغلت عنه العرب، وتشاغلوا بالجهاد وغزو فارس والرّوم، ولهت (العرب) عن الشعر وروايته، فلما كثر الإسلام، وجاءت الفتوح، واطمأنت العرب بالأمصار، راجعوا رواية الشّعر، فلم يؤولوا إلى ديوان مدوّن ولا كتاب مكتوب، وألفوا ذلك وقد هلك من العرب من هلك بالموت والقتل، فحفظوا أقلّ ذلك، وذهب عليهم منه كثير.»[1] فلما راجعت العرب رواية الشعر، وذكر أيامها ومآثرها، استقلّ بعض العشائر شعر شعرائهم، وماذهب من ذكر وقائعهم، وكان قوم قلّت وقائعهم وأشعارهم، وأرادوا أن يلحقوا بمن له الوقائع والأشعار، فقالوا على ألسن شعرائهم. ثم كانت الرّواة بعد، فزادوا في الأشعار (التي قيلت). وليس يشكل على أهل العلم زيادة (الرواة، ولا ماوضعوا)، ولا ماوضع المولدون.»[2]

وقد أشار عبد القاهر الجرجاني إلى جوانب من هذا الموضوع، وتحدث عن علاقة الإسلام بالشعر، وكان رأيه منصفاً للشعر والشعراء في العهد الإسلامي، وقد ردّ الحجة على من زهد في رواية الشعر وحفظه وذمّ الاشتغال بعلمه وتتبعه.[3]

(1) ابن سلام، دت- طبقات فحول الشعراء. تحقيق محمود محمد شاكر، دار المعارف، مصر: 22.

(2) المصدر نفسه 39-40.

(3) الجرجاني، عد القاهر 1983- دلائل الأعجاز تحقيق محمد رضوان الداية وفايز الداية، ط1، دار قتيبة، دمشق، سورية: 17- 30 (تناول عبد القاهر في هذا الفصل: أسباب ذّم الشعر ورفضه 17، ذمّه من أجل مافيه من هزل 17، استشهاد العلماء لغريب القرآن بالشعر 18، تمثل عمر بن الخطاب بشعر عمارة بن الوليد 18-19، ماروى من أحاديث نبوية حول الشعر 21، سماع النبي(ص) للشعر 21، استنشاده 22، علمه (ص) بالشعر 24، ارتياحه (ص) للشعر 25، قصيدة كعب بن زهير في مجلس النبي (ص) 24- 27، ذمّ الشعر من حيث هو موزون مقفى 27- 29 شرح ماورد في القرآن الكريم حول الشعر والشعراء 29-30)

وترددت آراء السابقين في مقدمة ابن خلدون ولكن بصيغ مختلفة، قال «انصرف العرب عن الشعر أول الإسلام، بما شغلهم من أمر الدين والنبوة والوحي، وماأدهشهم من أسلوب القرآن ونظمه، فأخرسوا عن ذلك وسكتوا عن الخوض في النظم والنثر زماناً، ثمّ استقر ذلك وأوتي الرشد من الملة، ولم ينزل الوحي في تحريم الشعر وحظره، وسمعه النبي (ص)، وأثاب عليه، فرجعوا حينئذ إلى ديدنهم منه.»[1] إن ماذهب إليه ابن خلدون وغيره من النقاد القدماء والمحدثين من أن الشعر قد أصابه الجمود والضعف أول الإسلام، لا يمكن أن يثبت أمام ما تحويه كتب الأدب والأخبار والسير والتاريخ من شعر صدر الإسلام، ومن هذه الكتب سيرة ابن هشام، والإصابة لابن حجر، والاستيعاب، وتاريخ الطبري، والأغاني والمفضليات، والأصمعيات وفي الشعر والشعراء تراجم كثيرة لشعراء من صدر الإسلام، وفي طبقات فحول الشعراء والفهرست طائفة من تراجم شعراء هذه المرحلة.مخضرمين وإسلاميين. وهذا يعني أن الشعر لم يتوقف ولم يهجره الناس وانما ضاع منه الكثير مع مرور الزمن وأسهم في هذا الضياع عدم شيوع حركة التدوين، والاكتفاء بالرواية، ومع هذا فقد احتفظت كتب الأدب والتاريخ والأخبار بشيء كثير من شعر هذه الفترة. وكان الرسول (ص) يستمع إلى الشعر، وفعل ذلك الخلفاء من بعده، ولم يهاجم الإسلام الشعر من حيث هو شعر، وإنما هاجم الشعر الذي يعرض بالإسلام والمسلمين، ويقف عائقاً في وجه الدعوة. أو يعرض بالهجاء إلى الناس والنيل من أعراضهم، وقد فتح الإسلام للشعراء باب موضوعات جديدة.

---

(1) ابن خلدون- المقدمة: 581.

وقد مال الشعراء في هذا العصر إلى تسجيل الأحداث في قصائد ومقطعات قصيرة، ليسهل لها الانتشار الذي اقتضته ظروف الدعوة، وتتميّز أغلب قصائد العهد الإسلامي بسهولة التعبير، وجمال الأداء، والدقة في التراكيب والمعاني، والعناية باللغة. وبمستويات الأداء الشعري، ومن هنا فإن القصيدة الإسلامية كانت تخالف القصيدة الجاهلية في مستوى التعبير والناحية الفنية ومن ناحية الموضوعات- خاصة القصائد التي وظفت للذود عن الرسالة الإسلامية- وأهم من ذلك أنها تخالف القصيدة الجاهلية في رؤيتها إلى الوجود، وكان للقرآن الكريم أثره الواضح في شعر هذه المرحلة حيث ضمّن الشعراء نصوصاً قرآنية في قصائدهم.

إن كثرة الاقتباسات من القرآن[1] التي وردت في قصائد شعراء صدر الإسلام، تدل على عدم صحة ماذهب إليه بعض الباحثين عرباً ومستشرقين من أن الإسلام لم يترك آثار واضحة في القصيدة العربية في هذه الفترة، وخاصة لدى شعراء البادية، إن هذا الرأي لايقوم على دليل موضوعي، خاصة وأن كثيراً من النصوص- التي قيلت في هذه الفترة- مشبعة بروح الإسلام وتحمل من القيم الاجتماعية والدينية والفكرية شيئاً كثيراً وهذا يدل على تطور بنية القصيدة العربية خاصة من ناحية المضمون حيث تطورت النظرة إلى وظيفة الشعر، بحكم تطور العلاقات والبنى الأساسية في تركيبة المجتمع في صدر الإسلام، كما تطور الشعر في المدينة فقد تطور في البادية كذلك. وقد «أمد الإسلام الشعراء بطائفة من الموضوعات الجديدة، ففتح أمامهم أبواباً للقول لاعهد لهم بها، أبواباً استحدثتها ظروف الدعوة، وظروف الحياة معاً، ووضع بين أيديهم كنوزاً من القيم

(1) ضيف، سوقي- العصر الإسلامي، دار المعارف، بمصر: 68- 105.

الإسلامية الجديدة ماكانوا يعرفون من أمرها شيئاً... وقد أعاد الإسلام بناء مدينة الشعر على نحو خاص دون أن يهدم معالمها الكبرى، وأمتد بآفاقها القديمة ووسَّعها، وفتح أمامها آفاقاً رحبة جديدة، فإذا هي مدينة عربية إسلامية.»[1] ومن أهم المميزات التي تميز بها الشعر الإسلامي أنه كان يقف من العالم والوجود موقفاً جديداً يختلف عن الموقف القديم الذي تجسد في الشعر الجاهلي، لقد كان الشاعر الجاهلي يرى الموت نقيضاً للحياة، فتغيَّرت هذه الرؤية إلى الموت في الشعر الإسلامي وأصبحت النظرة السائدة هي أن الموت مكمل للحياة وسبيل إلى الآخرة[2] وليس من اليسير تتبع كل النصوص والقصائد- التي قيلت في صدر الإسلام، من أجل إثبات قضية التطور، وإنما تكفي الإشارة إلى كثرة عدد الشعراء حتى بلغ ثلاثمئة شاعر من الصحابة وحدهم، منهم ثلاث وعشرون من الصحابيات الشواعر، وهذا الكم الهائل ينقض من الأساس كل مقولات الدارسين في ضمور الشعر في عصر المبعث وصدر الإسلام.[3] وقد تأرجحت أشعار هؤلاء الشعراء بين أنماط مختلفة للقصيدة منها القصيدة المركبة والقصيدة المستقلة والمقطعة، ولكنهم كانوا إلى جانب حفاظهم على تقاليد القصيدة القديمة يحاولون تطويرها وإخضاعها للذوق الفني المتحضر، وتخففوا بذلك من ألوان القصيدة البدوية، فأسقطت تقاليدها الموروثة.

---

(1) رومية، وهب 1981- قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي بين الأصول والأحياء والتجديد. ط وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق: 197.
(2) المرجع نفسه: 198.
(3) المرجع نفسه 198.

لقد ظهرت بعض الخصائص في الشعر الإسلامي، حيث فتحت آفاقاً رحبة أمام إبداعات الشعراء، وقد تعمقت هذه الخصائص بشكل واضح في العصر الأموي، سواء من حيث بناء القصيدة وتقاليدها، أو من ناحية الصور والألفاظ والتراكيب والمعاني والموسيقى والرؤية إلى الوجود.

فقد تحرر معظم الشعراء في صدر الإسلام من بعض تقاليد القصيدة الجاهلية، كمخاطبة الإثنين، وتعدد الأغراض في القصيدة الواحدة، فساعدهم ذلك على الابتعاد في الحديث عن وصف الناقة وتجربة الرحلة ومعاناة الشاعر في بيئة صحراوية قاحلة يخطف في حواشيها السراب، ولعل ابتعادهم عن هذه التقاليد التي عرفتها القصيدة الجاهلية كان نتيجة اطمئنانهم إلى فلسفة الإسلام باعتباره مشروعاً حضارياً أسهم في حلّ أزمة الصراع الوجودي الذي كان يعانيه العرب في جاهليتهم، فتحرروا بذلك من مشكلة التكرار والنمطية التي سادت الفترة الجاهلية، وراحوا يعبّرون عن تجارب جديدة وقيم جديدة اقتضتها طبيعة الحياة الإسلامية.

وقد استبدل بعض الشعراء المقدمات الطللية ومقدمات النسيب التقليدية بمقدمات دينية جديدة ظهرت في العصر الإسلامي، وانتشرت في العصر الأموي، وتعد مقدمة الشاعر عبد الله ابن الأحمر الأزدي بداية تلك المقدمات، يقول فيها:[1] (من الطويل)

صحوت وودّعت الصبا والغوانيا وقلت لأصحابي: أجيبوا المناديا

وقولوا له إذا قام يدعو إلى الهدى وقبل الدعا: لبيك لبيك داعيا

---

(1) المسعودي، أبو الحسن علي 1948- مروج اذهب ومعادن الجوهر. ط2، مطبعة السعادة- مصر 3/ 101.

وتعد هذه المقدمة بداية لظهور المقدمات الدينية في هاشميات الكميت.[1] وجاءت هذه المقدمات بشكل يسير عند بعض الشعراء العباسيين، ويعد ذلك أمراً طبيعياً لأن «الشعر... يختلف بحسب اختلاف الأزمان، ومايوجد فيها، ومايولع به الناس مما له علقة بشؤونهم، فيصفونه لذلك ويكثرون رياضة خواطرهم فيه، نجد أهل زمان يعنون بوصف القيان والخمر ومامناسب ذلك ويجيدون فيه، وأهل زمان آخر يعنون بوصف الحروب والغارات ومامناسب ذلك ويجيدون فيه، وأهل زمان آخر يعنون بوصف نيران الغزى وإطعام الضيف ومامناسب ذلك ويجيدون فيه»[2]

3- تطور القصيدة في العصر العباسي الأول:

تميّز العصر العباسي الأول، بمقاييس فنية، أملتها طبيعة البيئة الحضارية، بذوقها الفني والجمالي الجديد، حيث خرج الشعراء على نمطية القصيدة المركبة لأنها لم تعد تلائم هذه الأجواء التي عاش فيها هؤلاء الشعراء، ولم تعد قادرة عن التعبير عن حياتهم وتجاربهم وخبراتهم. فمالوا عنها إلى القصائد البسيطة المستقلة، يعالجون من خلالها فكرة واحدة، وموضوعاً واحداً.

والملاحظ أن طبيعة القصيدة المركبة تقبل هذا الاستقلال في الوضوعات أي أنّها بنيت في الأساس على استيعاب عدة أغراض، منها الغزل والرحلة ووصف الظعن وحيوان الصحراء وسوى ذلك من فنون وتقاليد القصيدة المركبة، فقد بدأ هذا الاستقلال في الموضوعات منذ العهد الإسلامي الأول مع عمر بن أبي ربيعة في قصائده الغزلية المستقلة، حيث تحوّل النسيب

(1) خليف يوسف، دت- حياة الشعر في الكوفة إلى نهاية القرن الثاني للهجرة- المكتبة العربية- القاهرة، مصر: 382.

(2) القرطاجني- منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 374- 375.

القديم «إلى فن جديد، هو فن الغزل، الذي هو أقل ارتباطاً بالقبيلة، وأقل اهتماماً بتصوير رحيلها الجماعي، وأكبر تركيز على المحبوبة الواحدة، واهتماماً بتفضيل مايعانيه الشاعر من مشاعر شخصية تجاه المحبوبة.»[1] غير أن هذا التطور لم يشمل جميع الشعر في العصر العباسي، ولم تشكل ظاهرة استقلال الموضوعات حركة فنية قوية بحيث تغيّر جوهر القصيدة العربية لذلك لايمكننا اتخاذها قاعدة للدلالة على ماأصاب القصيدة من تطور، لأننا نجد في العصور المتأخرة من هم أشدّ حرصاً على بناء القصيدة حسب الترتيب الذي حدده النقاد المحافظون، وهذا ليس لجمود في بنية القصيدة العربية، وإنما هو مسايرة للواقع الاجتماعي والتاريخي ولنمط العلاقات الثقافية القائمة، وماتفرزه من قيم في مجال التعبير الشعري.

إن وجدت بعض القصائد المركبة في دواوين الشعراء العباسيين، فهي لم تسلك مسلك القصيدة القديمة في تناول الأغراض، فإن طلل بشار بن برد وطلل مسلم بن الوليد، وطلل أبي نواس، وطلل أبي تمام- على سبيل المثال- يختلف عن طلل الشعراء الجاهليين، لأن نوعية تعابيرهم عنه، ورؤاهم إليه، وتعاملهم معه؛ مختلفة باختلاف النسق الحضاري العام لكلا المرحلتين، ومن هنا نجد أن الفرق شاسع بين هؤلاء الشعراء وأولئك.

فمسلم بن الوليد حين يسلك النهج القديم في مدحه، لايجد الباحث عناء في الاهتداء إلي مواطن التجديد في شعره، لأن لروح العصر العباسي أثرها الواضح في نمط بنائه للقصيدة، وإننا نجد أحياناً في قصائد المدح قيماً جاهلية محضا، ولكن مع إضافات متنوعة، خاصة في تعظيم دور الخليفة أو الأمير الممدوح ووصفه بما يتناسب ومكانته الاجتماعية

---

(1) النويهي، محمد دت- الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه. الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة: 307/1.

والسياسية والثقافية، وبالغ الشعراء في المدح وغالوا فيه حتى بلغوا بصورهم الفنية مستوى التجريد، ومال شعراء الحداثة في العصر العباسي إلى القصائد القصيرة والمقطعات الصغيرة التي لا تتجاوز بضعة أبيات، والسبب في هذا- كما يرى هدارة- يرجع إلى طبيعة التطور الحضاري الذي آل إليه المجتمع الإسلامي في العهد العباسي، ذلك أنه كلما تعقّدت أسباب الحضارة وطرائق الحياة، تسرّب الملل إلى نفوس الناس من الأعمال الأدبية الطويلة، ولم يعد لديهم الاستعداد والوقت في أن يستمعوا إلى قصائد طويلة، كما كان يفعل القدماء، وكان لاقتصارهم على فكرة معينة، وموضوع واحد أثر في ظهور المقطعات إلى جانب تأثير الغناء الذي اقتضى الميل إلى المقطعات.[1] لم تكن القصيدة عند شعراء العصر العباسي الأول ذات بناء واحد مطّرد، فهي قصيدة طويلة متعددة الأغراض تارة، أو قصيدة بسيطة مستقلة بذاتها تنهض بموضوع واحد، تارة أخرى، وتتفاوت طولاً وقصراً بتفاوت قدرات الشاعر اللغوية والفنية، وهي مقطعة في أبيات قليلة تحفل بخاطرة سريعة أو فكرة قصيرة، وهذا النمط كاد يسود شكلاً شعرياً في العصر العباسي الأول، وهذا التباين الذي كان عليه بناء القصيدة العربية يجسد إحساس الشعراء بالعصر، وماساد فيه من صراع بين القديم وبين الحديث، وقد «كان دور الشاعر حتى العصر العباسي، أن يكون حريصاً على عدم المساس بالقدسية المطلقة للشكل الشعري القديم، يحافظ عليه ويتمسك به، إذ كانت القيمة الفنية عنده لاتتحقق إلاّ إذا استطاع أن يملأ الحاضر بما يرتفع به إلى مستوى الماضي أي إلى الكمال الكلي الذي يتمثل في النموذج القديم، والذي لا يمكن أن

(1) هدارة، مصطفى- اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري: 148- 149.

يكون في الحاضر أو المستقبل كمال يضاهيه.»[1] ولقد كان للقديم هيبته ونفوذه، وكان له في الوقت نفسه خصومه والمتمردون عليه، وكان أغلب الشعراء المحدثين في العصر العباسي الأول يهدفون إلى تجاوز الصيغ الشعرية القديمة، ويسعون إلى صيغ تعبيرية جديدة، وقيم فنية وجمالية متطورة، وبلغ بهم الحدّ إلى الاهتمام بصناعة الشعر، وطرق التعبير حتى اهتدى فريق منهم إلى الخروج عن المألوف.

ومثلما تطورت القصيدة في الشكل والبناء تطورت في المضمون فأصبح الشعراء يسجلون مواقفهم من الحياة والناس، ورؤاهم للوجود، وهكذا نجد أن القصيدة العربية في هذا العصر، تشق طريقها نحو التطور الفني المتكامل، وعلى الرغم من لجوء الحركة الشعرية في هذا العصر، نحو الحداثة، فإننا نجد بعض الشعراء العباسيين اتبعوا في بناء قصائدهم خصائص فنية تقليدية من العصور السابقة، وذلك ليصنعوا المثال التقليدي الذي ألحّ عليه النقاد المحافظون، واتجهوا في قسم من قصائدهم، أو في أغلبها، شطر التجديد، وهم حين يضطربون بين حدّي التقليد والتجديد إنما يخضعون إلى ظروف موضوعية وذاتية كانت تغذى ظاهرة الصراع بين القيم الأدبية الفنية المحافظة والقيم الجديدة المتطورة، فما نجده من نزوع بعض الشعراء نحو الأشكال التقليدية للقصيدة- أصالة أو تقليداً- كان بتأثير النزعة المحافظة التي تمثلها مدرسة اللغويين والنحويين طوال القرن الثاني الهجري، وظلت هذه المدرسة المرجع المحذور جانبه في نقد الشعر وتقويمه، وإشهار الشاعر أو إخماله.[1] هذا إلى جانب عوامل أخرى مثل:

---

(1) العشماوي، محمد زكي 1981- موقف الشعر من الحياة والفن في العصر العباسي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان: 8.

المخزون الثقافي القديم لهؤلاء الشعراء، والذوق التقليدي الذي تميّزت به شرائح من مجتمع العصر، وجميع هذا يدخل في إطار الحفاظ على الموروث الثقافي والفني للأمة، ولعله يدخل ضمن استراتيجية حضارية تحفظ للأمة مقومات شخصيتها الأدبية والفنية وتؤمن لها الاستمرار والبقاء، ويلاحظ أن الشعراء الذين بنوا قصائدهم بناء تقليدياً، كانوا يصدرون عن ذوق جديد، وفهم مخالف لفهم القدماء في الشعر ووظيفته، لذلك كانت قصائدهم تعبيراً جماليا عن تجاربهم الشعرية وأساليبهم وطرق تعبيرهم عباسية وليست بعيدة عن روح العصر أو غريبة عن جوهره. فإن عناصر التجديد في شعر هذه المرحلة، ومحاولة تجاوز القديم والانفلات من الموروث كانت الشغل الشاغل للشعراء، وكانت حركة التجديد في الشعر «تستمد قوّتها من ماض قريب عاشته في الكوفة، وفي البصرة، أواخر العصر الأموي ثم انتقلت إلى بغداد، بعد أن انتقلت إليها الحياة في السياسة، وفي الشعر، وفي غير ذلك. ووجدت في مركز الخلافة، وماجمع من ألوان الحياة الجديدة مجالاً، تقوّت فيه وازدهرت، وقد أعانها على البقاء ومكّن لها في أرض بغداد غلبة الأعاجم في الحياة الاجتماعية، وصيرورتهم سادت الموقف في الدولة الجديدة، وأمدتهم الحياة العقلية بمزيد من الأفكار الجديدة، التي كانت تستهويهم في الكوفة والبصرة، فأتاحت لهم الحضارة المادية، وما كان فيها من متاع فني أن ينصرفوا إليها ويتخذوها الوجهة الأولى في الشعر... الجدير بالاستجابة والانقياد والتأثر.»[1] وقد استحدث الشعراء المجددون موضوعات جديدة كالقصيدة التعليمية، ويتم

(1) زكي، أحمد كمال، 1971- الحياة الأدبية في البصرة إلى نهاية ق 2هـ. دار المعارف: 273- 274.

من خلالها التعبير عن المعارف الجديدة، فقد نظموا كثيراً من معارفهم شعراً، واستخدموا أساليب المتكلمين، وبعض ألفاظ الفلسفة والعلوم في أشعارهم، وتحلل بعضهم من بعض القيم الاجتماعية فأشبعوا موضوع الهجاء بالسخرية، والتصوير المستهتر، واتخذوا من هذا الفن سلاحاً للهجوم على نمط العلاقات الاجتماعية والسياسية والفكرية، وغرق بعض الشعراء في عالم الخمرة فتفننوا في وصفها ووصف مجالسها وأنواعها وأوانيها وتأثيرها، حتى غدت الخمرة في أشعار هؤلاء تجسيداً لعالم اللذة،أو رمزاً للمتعة والحياة. وتهتّك بعضهم في القول الشعري حتى تغزل بالمذكر، ويعد هذا النمط موضوعاً جديداً في الشعر العربي في هذا العصر، لاعهد للشعر العربي به من قبل، ومال الشعراء في تعابيرهم إلى السهولة والدقة والتأنق في التشكيل اللغوي والموسيقي انسجاماً مع الذوق الحضاري الجديد،

ومراعاة لأسلوب العصر الذي تميّز بالجدة والتطوّر على جميع المستويات، وهكذا كانت المظاهر الجديدة في بناء القصيدة العربية تجسيداً فعلياً للثورة على المظاهر التقليدية فيها، وتدميراً للأطر الموروثة للقصيدة، وإبداع أبنية جديدة لها، وقد كانت عملية الخروج على المقدمات التقليدية تمثل الشرارة الأولى لثورة المحدثين من الشعراء على نمط القصيدة التقليدي، ولقد استطاع شعراء المرحلة العباسية أن يضمنوا قصائدهم تجارب وخبرات إنسانية عميقة الدلالة، وعبّروا عن ذلك بفاعلية فنية متطورة حتى أنهم تجاوزوا بدلالاتهم اللغوية مستواها المعجمي إلى مستويات أكثر عمقاً

(1) الجواري عبد الستار، دت- الشعر في بغداد حتى نهاية القرن الثالث الهجري- وزارة المعارف العراقية: 211-212.

وأكثر إيحاء، وتسنى لهم أن يحققوا «فاعلية التخييل في المتلقي من خلال القصيدة، التي تحدث تأثيرها بخصائصها التخيلية،والخصائص التخيلية تجعل القصيدة مؤثرة فيمن يتلقاها، لا بالأقوال المباشرة، أو بالنقل الحرفي للأشياء، وإنما بالأقاويل المحاكية والخيالية، وكلتا الصفتين تشير إلى شيء واحد مادامت المحاكاة ليست مجرد نقل حرفي، المهم أن القصيدة، باعتبارها النتيجة الطبيعية للفعل التخيلي للمحاكاة، تقوم على مجموعة من الصور في بنية إيقاعية، ذات محتوى شعوري أو انفعالي يتفاعل معه المتلقي، خاصة عندما تثير صور القصيدة في ذهنه، أو تستدعي من ذاكرته طائفة من الخبرات المختزنة تتجانس محتوياتها الشعورية والانفعالية مع محتوى صور القصيدة مما يفرض على المتلقي حالة نفسية خاصة، هي بمثابة الاستجابة التخيلية للقصيدة.»[1] ومن هنا يلاحظ أن القصيدة تتجاذبها علاقتان: علاقتها بالشاعر، وعلاقتها بالمتلقي، وبين هذين الطرفين تتم عملية البوح والكشف، وتتم عملية التواصل بين الشاعر والمتلقي لأنه معني بدرجة لا تقل عن الشاعر وبخاصة في إعادة إنتاج معنى الخطاب الشعري.

(1) جابر- مفهوم الشعر: 159-160.

الفصل الثاني

العوامل المؤثرة في تطور القصيدة في العصر العباسي الأول

1- المجال السياسي وأثره في تطور القصيدة.

2- أثر المجال الاجتماعي- التاريخي في تطور القصيدة.

3- المجال الاقتصادي وأثره في تطور القصيدة.

4- البنية الثقافية العامة في العصر العباسي الأول.

أ- دور الترجمة في عملية المثاقفة

ب- أثر المعتزلة في الفكر والأدب.

جـ- الدراسات القرآنية وأثرها في القصيدة العربية.

د- اللغويون والنحاة ومواقفهم من التقليد والتجديد في القصيدة.

هـ- مواقف النقاد من القصيدة المحدثة.

و- كتاب الدواوين وأثرهم في تطور القصيدة.

العوامل المؤثرة في تطور القصيدة في العصر العباسي الأول

1- المجال السياسي وأثره في تطور القصيدة:

كان الإسلام بالنسبة إلى المجتمع العربي في الجاهلية هزّة ضيفة في كيانه، فخلخل كثيراً من البنى الفكرية والعقائدية، وأحدث تغييراً جذرياً في المناحي السياسية والإجتماعية والإقتصادية والثقافية، وقضى على بعض المفهومات والقيم التي كانت في صميم حياة الناس في ذلك العهد، ورسّخ مفهومات وقيّما جديدة في النظر إلى الحياة، والتعامل بين الناس، وعمّق فهمهم للكون والوجود، ودعاهم إلى التدبر في شؤون الدنيا والآخرة، وسنّ نهجاً لتعميق العلاقة بين الناس والخالق.

وبهذا يكون الإسلام قد أعطى رؤية جديدة، متكاملة الأطراف، شاملة لشتى جوانب الحياة. مفسّرة ومعللة كينونة الموجودات، وجوهر العلاقات بينها، وبفضل هذا الدين الجديد توحّد المجتمع العربي، وتوجه نحو تنفيذ تعاليم الإسلام، وانطلق العرب المسلمون إلى آفاق جديدة، يشرون بالدين بالدين الجديد، ويحثون الناس على اعتناق مبادئه، فكان أن وصلوا بفتوحاتهم إلى بلاد فارس والهند والأندلس وكان لرحلاتهم في الفتوحات آثار كبيرة في حياتهم، فعلى الرغم من التباين الذي كان بين الأجناس التي دخلت الإسلام- في نمط العيش، والعلاقات الإجتماعية، والموروث الثقافي والحضاري- في بداية الأمر، فإن هذه الفوارق وهذا التباين بدأ يفقد حدّته، وظهر الإنسجام والتلاؤم بين الجماعة الإسلامية، وساهم ذلك التفاعل الحضاري في عملية التطور الشامل للبنية الإجتماعية والإقتصادية والسيايسة والثقافية.

ونتج هذا التفاعل الحضاري الذي تمّ عبر مراحل مختلفة فهماً جديداً للشعر ووظيفته الإجتماعية والسياسية، وكان الشعر في العهدين الإسلامي والأموي يفتقد الحدود الفاصلة بينه وبين الخطابة، فقد كان الشعراء في هذين العهدين يوظفون شعرهم في خدمة اتجاهاتهم السياسية، وعلاقاتهم الإجتماعية، بل ربطوا شعرهم بمختلف أوجه النشاط الإجتماعي والسياسي، فكاد الشعر عند بعضهم يفتقد الخصائص الجمالية التي تميّزه عن الخطابة. أما في العهد العباسي، فقد أصبح القول الشعري فنّا يختلف عن فن القول الخطابي، لابالتشكيل البياني بذاته، بل بالقوانين الداخلية التي تحكم كلاً من التشكيل الشعري والتشكيل الخطابي، وكان ذلك نتيجة لمرحلة من التطور الإجتماعي والثقافي تعددت فيها الفواصل بين أشكال التعبير.

وقد أسهمت ظروف وعوامل كثيرة في انتقال الخلافة إلى بني العباس، ومن بين هذه العوامل الأساسية، تلك الأحداث السياسية والأوضاع الاجتماعية، والاقتصادية والحركات الفكرية التي ظهرت في العهد الأموي وعملت على تقويض نظام الحكم.

إن انشغال الأمويين بالنزاع على السلطة، واضطراب النظام المالي للدولة، نتج عنه تفاوت اجتماعي حاد بين فئات الشعب،إلى جانب الانتفاضات الكثيرة المناوئة للأمويين في شرعية حكمهم، والتي أفقدت ثقة الرعية في الخلفاء الأمويين، شوهت سمعتهم نتيجة ممارساتهم السياسية الخاطئة، فاستفاد العباسيون من هذه الظروف التي كان يمر بها الحكم الأموي، وانطلق دعاتهم في الأمصار يحرضون الناس على الثورة، وكان أبو مسلم يتولي أمر الثورة في خراسان بأمر إبراهيم بن محمد الإمام، صاحب الدعوة العباسية بعد أبيه، وبعد اكتشاف أمر ابراهيم استقدمه الخليفة الأموي مروان بن محمد وحبسه إلى أن توفي في السجن، ويقال إنه مات مسموماً، وكان ذلك سنة 132هـ، وكان قبل وفاته قد عهد بالأمر من بعده إلى أخيه أبي العباس السفاح، ودامت خلافة أبي العباس من سنة 132 حتى سنة 136 هجرية.[1]

وقد «كان أبو مسلم من أبطال الحرب والسياسية، شديد الإخلاص للعباسيين، مسرفاً في خدمتهم، كثير الدهاء، واسع الحيلة، خبيرا بما يقتضي عمله من الحزم والقسوة، فلا تعرف الرحمة قلبه، ولا يتناول الأمور

---

(1) مؤلف من القرن الثالث الهجري (مجهول) 1981- أخبار الدولة العباسية، وفيه أخبار العباس، وولده، تحقيق عبد العزيز الدوري وعبد الجبار المطلبي، دار الطليعة، ودار صادر، بيروت، لبنان: 409-412، والطبري- تاريخ الطبري: 8/489.

إلاّ بالحزم والبأس الشديد.»[1] وكثر أنصار الدعوة العباسية في خراسان، التي كان نصر بن سيار والياً للأمويين عليها، وحين استشرى أمر أبي مسلم وبرز نفوذه، استنجد نصر بن سيار بالخليفة الأموي، وبوالي العراق لنصرته، ولكنهما كانا منصرفين إلى ثورة الخوارج وانتفاضات أهل العراق، وبعث نصر إلى الخليفة أبيات شعر، يصور فيها خطورة أمر أبي مسلم، يقول:[2] (من الوافر)

أرى بينَ الرَّمادِ ومَيْضَ نَارٍ   ويُوشِكُ أن يكونَ لها ضِرَامُ
فَإنْ لَمْ تُطفِهَا عُقَلاءُ قَومٍ   يَكونُ وقودَهَا جُثَثٌ وهَامُ
فَإنَّ النّارَ بالعُودَيْن تُذكُو   وَأنَّ الحربَ أوّلُهَا كَلامُ
فقلت من التَّعَجُبِ: لَيْتَ شِعري   أأيْقاظٌ أميَّةُ أمْ نِيَّامُ؟

فكتب الخليفة مروان إلي نصر كتاباً يقول فيه:

«إنّ الحاضر يرى مالا يرى الغائب، فاحسم أنت هذا الداء، الذي قد ظهر عندك.»

فقال نصر لأصحابه: «أمّا صاحبكم فقد أعلمكم أنّه لا نصر عنده.»

وكتب نصر بن سيار إلى يزيد بن عمر بن هبيرة والي العراق يطلب العون على جيوش أبي مسلم، ويحرض على مواجهة الخطر الذي تشهده ولايته خراسان، يقول:[3] (من البسيط)

---

(1) رفاعي، أحمد فريد 1928- عصر المأمون. ط4، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر: 1/84، وأخبار الدولة العباسية:253-315.
(2) الطبري- تاريخ الطبري:8/369، ورفاعي- عصر المأمون: 1/85.
(3) الطبري- تاريخ الطبري: 8/369- 370.

أبْلغ يزيد وخيرُ القولِ أصْدَقُهُ   وقَدْ تبيّنتُ ألاَّ خير فـي الكـذبِ
أنّ خراسان أرضٌ قد رأيت بهاَ   بيضاً لو أفرخَ قد حُدِّثْتُ بالعَجَبِ
فِراخُ عَامينِ إلاَّ أنّـها كَـبرتْ   لَمَّايَطِرنَ وقـد سُرِبلْنَ بـالـزَّغَـبِ
فإنْ يَطِرْنَ ولم يُحْتَلْ لهنّ بـها   يُلْـهِبْنَ نَيْـرانَ حـرْبٍ أيّـمَا لَهَبِ

ولمّا استنزفت قوّة بن سيار في حروبه مع «الكرماني» ومن معه من اليمنية، أعلن أبو مسلم الثورة عليه، وتقدمت جيوشه تسقط حواضر خراسان الواحدة تلو الأخرى، حتى اقتحمت العراق ودخلت الكوفة، وحاصرت جيوش ابن هبيرة في واسط. فاستسلم هذا الأخير، وتمّ القضاء على جيوش الأمويين وعلى مروان بن محمد آخر خليفة أموي في بلدة بصير من صعيد مصر سنة 132هـ، وبايع المسلمون أبا العباس السفّاح بالخلافة، في المسجد الجامع بالكوفة.

وبعد أن ظفر العباسيون بالخلافة اتخذوا من العراق موئلاً لخلافتهم، فعلا نجمه، واتخذ السفاح من الهاشمية مقراً للدولة، ولم يلبث أبو جعفر المنصور أن اختار قرية صغيرة على الضفة الغربية لدجلة لتكون حاضرة الخلافة، هي بغداد، وذلك حتى يبتعد بحاضرة دولته عن الكوفة مركز العلويين من قديم، حتى يأمن على نفسه ممّا قد ينشب فيها من ثورات، وحتى يعزل جنده عن أهلها،[1] وفي عهد أبي جعفر وقعت أحداث عدة، أهمها إغارة استرخان الخوارزمي في جمع من الترك على المسلمين بناحية أرمينية وسبيه من المسلمين وأهل الذمّة خلقاً كثيراً، ووجّه أبو جعفر إليهم

(1) المصدر نفسه7/ 380-650.

لحربهم جبرئيل وحرب فقتل حرب وهزم جبرئيل وأصيب من المسلمين عدد كثير،[1] وكان على الدولة أن تواجه الخوارج بالجزيرة.[2]

و بعد استيلا العباسيين على الخلافة، وفد إليهم الشعراء مهنئين بالخلافة الجديدة، فهذا السيد الحميري ينشد أبا العباس السفّاح قائلاً:[3] (من السريع)

دُنَكموها يابني هاشم ... فجدّدوا من عهدها الدّارسا
دونكموها فالبسوا تاجها ... لا تعدموا منكم له لابسا

ولسديف بن ميمون قصائد كثيرة في التحريض على استئصال شأفة بني أمية،[4] يقول في إحدى قصائده في مجلس، أبي العباس وبني أمية حوله:[5] (من الخفيف)

أصبح الملك ثابت الأساس ... بالبهاليل من بني العبّاس
بالصدور المقّدمين قديما ... والرؤوس القماقم الرؤّاس
ياأمير المطّهرين من الذ ... مّ ويا رأس منتهى كلّ راس

وقد شعر الموالي بمكانتهم السياسية والاجتماعية التي أحرزوها في ظل الخلافة العباسية، وأحسوا بمدى فضلهم في إقامة الدولة المنتصرة، فأخذتهم العزة بأنفسهم حتّى راحوا يفخرون بأمجادهم على العرب، الذين حققوا لهم

---

(1) المصدر نفسه 7/ 380-650.
(2) المصدر نفسه: 7/8.(وينظر في أخبار المنصور تاريخ الطبري: 8/ 7-107)
(3) الأصفهاني- الأغاني: 240/7.
(4) المصدر نفسه: 345/4، 347، 348، 349، 350، 351، 352.
(5) المصدر نفسه: 4/ 345.

المساواة والعدل، الذي حرموا منه أيام العهد الأموي، فأدرك الخلفاء العباسيون رغبة الموالي في الاستيلاء على السلطة، وسارع المنصور إلي قتل أبي مسلم الخراساني زعيم الموالي، لما له من نفوذ وسطوة وشعبية في أهل خراسان، الذين لايعصون له أمراً.[1] وبعد مقتله، أعرب الموالي عن خيبة أملهم، وقاموا بانتفاضات ضد الحكم العباسي، وكان المنصور بالمرصاد لكلّ انتفاضة تقع في خلافته، ولدهائه خلع وإليه على الكوفة عيسى بن موسى الذي كان أبو العباس قد أوصى له بولاية العهد بعد أبي جعفر المنصور، وبايع مكانه لابنه المهدي، فأنشد عيسى لما غدر به[2] (من الطويل)

أينسى بنو العبّاس ذبّي عنهمو بسيفي ونار الحرب زاد سعيرها

فتحت لهم شرق البلاد وغربها فذلّ معاديها وعزّ نصيرها

وقد كان لأحداث الصراع الذي دار بين السلطة العباسية والعلويين أثر هام في حركة الشعر في البصرة، وخاصة بعد مقتل محمد بن عبد الله (النفس الزكية) زعيم المعارضة العلوية، ومقتل ابراهيم شقيقه من بعده، وتشرّد أنصاره. وقد ندّد بشار بن برد بأبي جعفر المنصور، في قصيدته الميمية المشهورة، وفيها يؤيد انتفاضة العلويين على الدولة العباسية، وبعد موت ابراهيم خاف بشار، فقلب الكنية (أبا مسلم) بدلاً من «أبي جعفر» يقول بشار:[3] (من الطويل)

---

(1) الطبري- تاريخ الطبري: 7/479، وعصر المأمون: 1. 95-96.

(2) رفاعي- عصر المأمون: 1/95-96.

(3) الأصفهاني- الأغاني: 3/ 156-158.

أبا جعفر ماطول عيش بدائم ولا سالم عمّا قليل بسالم

والقصيدة طويلة وهي صورة عن موقف الشعر من الحياة الساسية، وتسجيل الأحداث التاريخية بأسلوب نقدي جريء، يكشف ممارسة السلطة المتعسفة إزاء الرعية،وفي القصيدة دعوة للحاكم الجائر بالتزام حدود العدل، كما أنها تزخر بالنصائح والحكم والأمثال. ولايخلو جو القصيدة من السخرية والتهكم، وهي تعد نموذجاً للاتجاه السياسي في الشعر الذي شاع منذ العهد الأموي مع ظهور الأحزاب والفرق السياسية والدينية، التي ظلت تمارس نشاطها السياسي إبان الحكم العباسي، وقد شهد عهد المهدي[1] حركة المقنع الخراساني سنة 161 هـ، الذي ادعي أنه نبي مرسل، وكان يضع على وجهه قناعاً من ذهب، وزحف بأنصاره الخرمية باتجاه بغداد، ولكنه لم يتمكن من الوصول إليها، حيث استقبله جيش المهدي بقيادة سعيد الحرسّي وقضى عليه قضاءً مبرماً هو ومن معه.[2] وتحرك بعده عبد القهار يتزعم طائفة أخرى من الخرمية سنة 162هـ، فتوجه إليه عمر بن العلاء على رأس جيش قوي، وتمكن من إزالة أثر هذه الطائفة.[3] ولم يتوقف دفاع الخلفاء عن أراضي الخلافة التي امتدت شرقاً وغرباً، بل كانوا في حروب مستمرة مع الروم، وتمكن هارون الرشيد من الانتصار عليهم في أكثر الحروب التي خاضها ضدهم، وقد اضطرهم إلى الاستسلام ودفع الجزية. ويعدّ الرشيد من أكثر الخلفاء العباسيين اهتماماً بالأدب، والغناء، والعلم، وكان قائداً شجاعاً تولى الخلافة سنة 170هـ واستمر فيها إلى سنة

(1) الطبري- تاريخ الطبري: 8/110-171.
(2) المصدر نفسه: 8/135-141.
(3) المصدر نفسه: 8/142، 143، 149.

193هـ، وتمكن برباطة جأشه أن يتغلّب على كلّ الفتن التي قامت في عهده.[1]

وبعد وفاته استلم الحكم محمد الأمين[2]، ولم يمض وقت طويل حتى نشب الصّراع بين الأمين والمأمون، وانتهى هذا الصراع بقتل الأمين سنة 198هـ وبويع المأمون[3] بالخلافة في اليوم الذي قتل فيه أخوه، وظل في الحكم حتى سنة 218هـ. وفي عهده شهد الشعر تطوراً ملحوظاً، لا عهد للمراحل السابقة به، كما نشطت حركة الترجمة في الأخذ عن الثقافات الأجنبية، وقد شجع المجالس والندوات العلمية والفكرية وتبنى فكرة خلق القرآن ودعا لها، وتولى المعتصم[4] الحكم بعد أخيه المأمون، وفي عهده تم فتح عمورية، وعلى إثر هذا الفتح توجه أبو تمام بقصيدة مدح إلى الخليفة المعتصم منها:[5] (من البسيط)

السيف أصدق أنباء من الكتب ... في حدّه الحدّ بين الجدّ واللّعب

وكان فتح عمورية نصراً عظيماً للمسلمين على المشركين، وأحرز فيه عهد المعتصم مجداً سياسياً منقطع النظير، وقد كان مذهب المعتزلة مذهب الدولة في عهد المعتصم والواثق، وكان مذهب المعتزلة منذ عهد المأمون مذهباً رسمياً للدولة، وإذا كان مذهب المعتزلة يحمل راية المعارضة الفكرية لسلطة الدولة، قبل المأمون، فقد أصبح المعتزلة في عهد المأمون والمعتصم والواثق يدفعون سلطة الدولة لاضطهاد خصومهم، وكان وراء علاقة

(1) المصدر نفسه: 8/ 230-346.
(2) المصدر نفسه: 8/364-495.
(3) الطبري- تاريخ الطبري: 8/ 527.
(4) المصدر نفسه: 8/667.
(5) أبو تمام- ديوانه: 1/45.

المعتزلة بالدولة العباسية عوامل اقتصادية- اجتماعية، وعوامل فكرية وثقافية وسياسية. وأهم الأحداث السياسية التي واجهت المعتصم هي ثورة بابَك الخَرمي الذي لم تهدأ ثورته منذ عهد المأمون، وقد وجّه إليه المعتصم جيشاً قوياً إلى أذربيجان حيث كانت جيوشه وكان ذلك سنة 222هـ واشترك في قيادة جيش المعتصم الأفشين، وأبو دلف العجلي، ومحمد ابن يوسف الثغري، واستطاع جيش المعتصم أن يهزم بابَك ومن معه، وانطلق جيش المعتصم لمواجهة جيش الروم الذي كان يساند ثورة بابَك ويُدَعِّمها، فدخلوا أرض الروم في آسيا الصغرى ووصلوا إلى أنقرة، وفتوحوا عمورية، وتوفي المعتصم سنة 227هـ، وخلفه ابنه الواثق[1] ولم يمكث في الخلافة طويلاً، وخلال وجوده على رأس الخلافة الإسلامية، واجهته بعض الفتن والانتفاضات في كل من الحجاز وبعض المناطق الإسلامية، ولكنّه استطاع أن يقضي عليها في حينها، وتوفي الواثق سنة 232هـ وبنتهاء عهده يحدد مؤرخي الأدب تاريخ انتهاء العصر

العباسي الأول[2] ويتضح من كل ماسبق أن مرحلة الحكم العباسي في عصره الأول، لم تخل من أحداث سياسية خطيرة، فقد كانت مرحلة تسودها الحروب والانتفاضات على المستويين الداخلي والخارجي، ولم يكن الشعر بعيداً عن هذه الأجواء، وهذه الأحداث السياسية، بل كان مواكباً

---

(4) الطبري- تاريخ الطبري: 9/7-154. (ينظر في أخبار الدولة العباسية في عصرها الأول تاريخ الطبري: 7/403-656، 8/7667، 9/7-154).

(2) ضيف- العصر العباسي الأول: 43، وأمين، أحمد 1938- ضحى الإسلام. لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، وعطوان، حسين 1974- مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول. دار المعارف المصرية: 11-15، والشكعة، مصطفى 1980- الشعر والشعراء في العصر العباسي. ط5، دار العلم للملايين، بيروت: 5-26، وفروخ، عمر 1980- تاريخ الأدب العربي. ط3، دار العلم للملايين، بيروت: 2/33-394، وحجاب، محمد نبيه 1974- معالم الشعر وأعلامه في العصر العباسي الأول، دار المعارف بمصر، وسوى ذلك.

لحركة المجتمع وتطوره على جميع الأصعدة، وكان الشعراء في هذا العصر يرصدون الأحداث الكبرى في سياسة الدولة العباسية، ولم يكن رصدهم لهذه الأحداث رصداً تقريرياً خطابياً، بل كان خاضعاً لخصوصيات الفن الشعري وتشكيله الجمالي والفني.

2- أثر المجال الإجتماعي- التاريخي في تطور القصيدة:

مرّت على تشكيل المجتمع العربي ظروف تاريخية مختلفة حتى أخذ طابعه المميّز، في العصر العباسي الأول، ومن أهم العوامل التي أسهمت في تكوينه: حركة الفتوح الإسلامية، ومانتج عنها من تمازج حضاري مع شعوب البلاد التي شملها الفتح الإسلامي، وقد كانت لهذه البيئات المفتوحة أنماط اجتماعية واقتصادية وثقافية متنوعة، فكان لتنوع المظاهر الحضارية الفارسية والهندية واليونانية آثارها الواضحة في تشكيل بنية المجتمع في العهد العباسي الأول.

وقد لعبت الهجرات المختلفة إلى المدن الكبرى دوراً هاماً في تقريب العناصر الاجتماعية بعضها من بعضها الآخر، ونتج عن هذا التقارب ماجعل الحياة الاجتماعية حافلة بألوان من الحضارة، ويلاحظ أن هذه المظاهر والتحولات الاجتماعية بدأت بوادرها في أواخر العهد الأموي، وقد ولّد هذا التفاعل خصوصية اجتماعية ومزاجاً حضارياً جديداً.

وكان لعامل الثراء الذي تمتعت به الدولة العباسية انعكاس في الحياة الاجتماعية حيث توجه الخلفاء والوزراء والقواد ورجال الدولة إلى تشبيد الدور والقصور، والتأنّق في العمارة وزخارفها، وجلبوا أمهر البنائين لهذا لشأن، وكانت قصورهم زاخرة بأنواع التحف الثمينة، والبسط الفارسية، وأواني الذهب والفضة، وكان يقوم على خدمتهم الغلمان والجواري، وكانت

نساؤهم ترفل في الحرير والدمقس، وأنفق بعض الخلفاء ورجال الدولة من هذه الأموال التي كانت تجبى إليهم عن سعة، وبالغوا في البذخ والترف، وتفننوا في ذلك حتى بلغوا مبلغ الإسراف، وحتى أصبح ما يروى عن ترفهم أقرب إلى الخيال [1]، ومع هذا فقد استغل بعضهم هذه الأموال في خدمة العلم والمعرفة، وتأسيس دعائم المجتمع العربي المتحضر، كما سعوا إلى توطيد الخلافة، وتأمين الاستقرار فيها[2] لكن هذا لا يعني أن عامة الناس قد كان لها نصيب من هذه الثروة، بل كانت هناك فئة اجتماعية محرومة تعاني شظف العيش وتقاسي الحرمان، وقد عبّر الشعراء عن هذه المظاهر في قصائد تطفح بالمعاناة، وتبعث على السّخط، وتزخر بروح التمرّد [3].

والملاحظ أنه لم تكن الدولة موزعة توزيعا متقاربا، ولا كانت الفروق بين الطبقات فروقا طفيفة، إنما كانت هنالك هوات سحيقة بين الطبقات فكثير من مال الدولة، ينفق على قصور الخلافة والأمراء ورؤساء الأجناد وعمال الدولة... وعامة الشعب يفشو فيهم الفقر والبؤس [4]. وإن كان المؤرخون القدامى لم يهتموا بتسجيل الواقع الاجتماعي، وخاصة حياة العامة من الناس، لأنّهم اهتموا بأعيان الدولة ومن كان يدور في فلكهم، فإن المادة الشعرية الغزيرة التي عبّرت عن حالات البؤس والتي تكاد تشكل ظاهرة كبري في العصر العباسي كفيلة بتعرية الواقع الاجتماعي،

---

1) أمين، أحمد 1968- ضحى الإسلام، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، مصر: 111، 112، 113، 120، 130، 131.

(2) المرجع نفسه: 108،109،121.

(3) المرجع نفسه: 132، 133

(4) المرجع نفسه: 1 / 127.

ففي هذه المادة ما يدل على الفوارق المادية والاجتماعية التي ظهرت في هذا العصر، ومن الشعراء الذين عبّروا عن هذه الظاهرة أبو الشمقمق، وأبو فرعون الساسي، ومحمد بن يسير، وأبو المخفف، ومن شعر أبي المخفف في وصف الرغيف قوله: [1]

دع عنك رسم الدّيار ودع صفات الفقار
وعدّ عن ذكر قوم قد أكثروا في العقار
ودع صفات الدّنانير في خصور العذارى
وصف رغيفا سريّا حكته شمسُ النّهار
أو صورة البدر لمّا استتمّ في الاستدار
فليس تحسن إلاّ في وصفِهِ أشعارِي
وذاك أنّي قديمًا خلعتُ فيه عذارى

ولأبي فرعون شعر يصف فيه حال أسرته، وما كان يعانيه صغاره من جوع وعوز، ومن قصيدته في الحسن بن سهل، نقتطف هذه الأبيات التي يعبّر فيها عن ظروف أسرته. [2]

إليك أشكو صبية وأمّهم لا يشبعون، وأبوهم مثلهم
قد أكلوا اللّحم ولم يشبعهم وشربوا الماء فطال شربهم
وامتذقوا المذق فما أغناهم والمضغ، إن نالوه، فهو عرسهم
لا يعرفون الخبز إلاّ باسمه والتّمر هيهات، فليس عندهم
وما رأوا فاكهة في سوقها وما رأوها وهي تنحو نحوهم

(1) ابن الجراح، محمد بن داود – الورقة. تحقيق عبد الوهاب عزام وعبد الستار أحمد فراج. ط 3. دار المعارف بمصر: 115.

(2) ابن المعتز 1956 – طبقات الشعراء تحقيق عبد الستار أحمد فراج. دار المعارف بمصر: 377 .(والقصيدة في 18 بيتا). وانظر في أخباره وأشعاره: 375، 376، 377، 378).

زعر الرؤوس، قرعت هاماتهم   من البلا واستكَّ منهم سمعهم

وفي هذه المادة الشعرية الكثيرة، نجد نقدا جريئا للسلطة وما يصدر عنها من ممارسات غير عادلة، وفي ظل هذا النظام (الحكم) نشأت ظاهرة الزهد والتصوف.

ويذهب أحد الباحثين المتطرفين إلى القول بأن التصوف الإسلامي قد تأثر بتعاليم الأفلاطونية الحديثة وما يتصل بها من مذهب الفيض ووحدة الوجود، التي نرى أن الإنسان بارتقائه في درجات التهذيب الروحي، قد يتصل بالخالق جلَّ جلاله.[1]

ويذهب آخرون إلى القول بتأثير التصوف البوذى الهندي، والتصوف المسيحي في الزهاد والمتصوفة المسلمين، ويرى فريق آخر وهو الذي نميل إلى رأيه في تفسير ظاهرة الزهد والتصوف الإسلامي، أنّها نتيجة ملموسة للعلاقات الاجتماعية السائدة، وإلى طبيعة البنية الاجتماعية العباسية وتركيبة السلطة المركزية المتسلطة، وما أفرزته من تمايز طبقي، فكل هذا ولدّ رد فعل لدى كثير من الشعراء فمالوا إلى الزهد والتزاهد، وكان هذا السلوك بمثابة التمرد السلبي أمام ما يدور حولهم من أوضاع، والذي يهمنا هو ظهور هذه الظاهرة في شعر العصر العباسي الأول، الذي كان غنيا بشعر الزهد، إلي جانب شعر المجون واللهو والعبث.

---

(1) جولد تسيهر، أجنا تس 1945 - العقيدة والشريعة في الاسلام. ترجمه وعلق عليه: محمد يوسف موسى، وعلي حسن عبد القادر، وعبد العزيز عبد الحق، دار الكاتب المصري، القاهرة: 136.

الذي يعد ظاهرة معاكسة لشعر الزهد، وتكمن أسباب ظهور هذه التيارات في طبيعة النظام، الذي ساعد على خلق جواء مناسبة لظهور كثير من الاتجاهات الشعرية والسياسية والفكرية وغيرها.

وقد لجأ الشعراء الزّهاد إلى صوغ الأمثال والحكم التي تبرز موقفهم من الظروف المحيطة بهم، وعبّروا بشكل أعمق عن التمايز الطبقي الذي يعانون منه. يقول محمود الوراق في إحدى زهدياته:[1] (من السريع)

ياعائب الفقر ألا تزدجر عيب الغنى أكثر لو تعتبر
من شرف الفقر ومن فضله على الغنى إن صحّ منك النّظر
أنّك تعطي كي تنال الغنى وليس تعطي الله كي تفتقر

وكان الزهد والوعظ في هذا العصر يلتحم بالقصص للعظة والعبرة، وهو التحام قديم منذ تميم الداري، وكعب الأحبار، في عصر الخلفاء الراشدين ومنذ قصص الفتوح وقد ازدهر هذا الوعظ القصصي في عصر بني أمية عند الحسن البصري وأضرابه، وتكامل ازدهاره في العصر العباسي الأول[2] وظاهرة الزهد التي سادت الشعر وغيره، في مضمونها الأساسي، تعتبر موقف رفض صريح لمجرى الأوضاع الاجتماعية والسياسية ولممارسات السلطة المسيطرة.

يقول أبو عبد الرحمن عبد الله بن المبارك في الزهد:[3] (من البسيط)

أرى أناساً بأدنى الدين قد قنعوا ولاأراهم رضوا بالعيش بالدون
فاستغن بالدين عن دنيا الملوك كما استغنى الملوك بدنياهم عن الدين

---

(1) ابن عبد ربه- العقد الفريد: 209/3
(وانظر أخباره وأشعاره في طبقات ابن المعتز: 366-367).
(2) ضيف ، شوقي 1969- العصر العباسي الأول. ط2، دار المعارف بمصر: 84.
(3) ابن الجراح- الورقة: 14.

في هذين البيتين نقد صريح للعلاقات الاجتماعية السائدة في عصر الشاعر، فهو يرى الناس يتكالبون على جمع المال، وقد عمت بصائرهم لذائذ العيش، ومتاع الحياة الدنيا، فكان للجشع في حيواتهم أثر كبير، وحظ القناعة في سلوكهم قليل، فابتعدوا بذلك عن الدين أو قنعوا منه بالقليل، وماأحراهم لو تمسكوا بدينهم مثلما تمسك أهل السلطة بدنياهم، ومن قوله:(1) (من المقارب)

رأيت الذّنوب تميت القلوب   ويخترم العقل إدمانها

يبيع الفتى في نفسه رداه   وأسلم للنّفس عصيانها

وهكذا تراه يدعو إلى التمرد على النفس الأمارة بالسوء، لأن كلّ العطب منها، فقد تدفع بمطيعها إلى التخلي عن القيم الإنسانية النبيلة، في سبيل إشباع رغباته.

«ولى إسماعيل بن عليّة الصدقات بالبصرة فكتب إلى عبد الله بن المبارك يصف له ماوقع فيه ويقول له: أحبّ أن تبعث إليّ إخواننا من القرّاء لنشغلهم، فكتب إليه عبد الله بن المبارك: القرّاء ضربان: قوم طلبوا هذا الأمر لله، فأولئك لا حاجة لهم في لقائك، وقوم طلبوا الدنيا، فأولئك أضر على الناس من الشّرط، وكتب إليه: (من السريع)

ياجاعل الدّين له بازيا   يصيد أموال المساكين

احتلت للدّنيا ولذّاتها   بحيلة تذهب بالدّين

وصرت مجنوناً بها بعدما   كنت دواء للمجانين

(1) المصدر نفسه: 15.

أيـن رواياتك فـيـما مضى | عن ابن عون وابن سيـرين
أيـن أحـاديثـك والقول في | لـزوم أبـواب الـسّلاطـيـن
تقول: أكرهت، وماذا كـذا | زلّ حمار العلم في الطّين»[1]

لم يكن زهد عبد الله بن المبارك زهداً سلبياً، وإنّما كان زهداً إيجابياً، وكان شعره الزهدي وسيلة من وسائل المقاومة الصريحة ضد الشّر، وضدّ الظلم والطغيان، وهو في هذه القطعة يكشف المتسترين وراء رداء الدّين من أجل ابتزاز أموال الناس بغير حق، ويرى في لزوم أبواب السلاطين (السلطة) تملقاً، وفي السلطويين عدم النزاهة، لأنهم مصدر للقمع والبطش، والرجل الشريف في نظره هو ذلك الذي تتسامى نفسه عن المناصب السلطوية، وهو هنا يوّجه نقداً صريحاً لرجال السلطة في زمانه. وقد تمثل الزهد في أشكال مختلفة، كالانقطاع عن ممارسة كل نشاط في كل مجال من مجالات النشاط الاجتماعي، والتفرغ لممارسة الشعائر الدينية وحدها، مع قهر النفس على احتمال أشق حالات هذه الممارسة، وحرمانها كل مشتهيات العيش، واستشعار الحزن والقلق الدائمين من عواقب الذنوب، وهي ذنوب سياسية جوهرياً- (وربما يكون هذا القلق قلقاً وجودياً مصدره التفكير الفلسفي في حقيقة الوجود ومصير الإنسان)- وتارة يظهر سلوك الرفض هذا بإبداء الرأي الصريح في الأحداث والأوضاع الاجتماعية والسياسية الجارية، كما كان الحسن البصري يفعل في مواقفه الأخيرة، أو بالأحرى بالإلتحاق بالانتفاضات المسلحة على النظام كما فعل سعيد بن

(1) ابن الجراح- الورقة: 15 «رواية البيت الأخير في طبقات الشعراني:
إن قلت: أكرهت فما هكذا | زل حمار الشيخ في الطين»(المحقق، المصدر نفسه: 15)

جبير حين ثار مع عبد الرحمن بن الأشعث على الحجاج المستبد في العراق أثناء خلافة عبد الملك بن مروان، وبعد انهزام هذه الانتفاضة قتل عبد الرحمن وقبض على سعيد، وقتله الحجاج، وفي قتله قال أحمد بن حنبل: «قتل الحجاج سعيداً وما أحد على وجه الأرض إلاّ وهو مفتقر إلى علمه.»[1] وتكاد تكون الحركة الزهدية متشابهة في كل البلاد الإسلامية رغم مابين هذه البيئات من اختلاف في الخصائص المحلية التفصيلية، ولكن كانت الظروف التاريخية الموضوعية العامة، والعوامل الذاتية الناشئة عن هذه الظروف متشابهة، وقد بدأت حركة الزهد عدمية سلبية، ثم أخذت طريقها إلى التحوّل حتى أصبحت رمزاً لمعارضة الاستبداد السياسي والظلم الاجتماعي، وأصبح الزهاد في مكانة تجتذب إليهم عطف الجماهير المظلومة، فملكوا قلوب العامة، كما يرى غولد تسيهر[1]، ويذهب شوقي ضيف إلى القول بأنه ظهر إلى جانب الزهد الإسلامي، ومارتبط به من مقدمات التصوّف، حركة زهد الزنادقة، الذين اعتنقوا تعاليم المانوية، على نحو مايلقانا في أشعار صالح بن عبد القدوس المقتول لما نويته، وهي تزخر بالترغيب عن متاع الدنيا الزائل[3]، وفي شعره الزهدي يقول ابن المعتز: «إن له في ذلك ماليس لأحد»[4] وكان صالح بن عبد القدوس على زندقته يكثر من الترغيب عن لدنيا والزهد فيها، ولا يني يذكر الموت والقبر، ويعجب ابن المعتز مما يروى عن زندقته وزهده، فيقول: «فيا عجباً

---

(1) طلس، محمد أسعد 1957- تاريخ الأمة العربية. ط1، مكتبة الأندلس، بيروت: 126/2.

(2) جولد تسيهر- العقيدة والشريعة في الإسلام: 97.

(3) ضيف- العصر العباسي الأول: 87.

(4) ابن المعتز- طبقات الشعراء: 91.

كيف يمكن أن يقول زنديق مثل هذا القول.»[1] ويروي له بعض زهدياته مثل قوله:[2] (من الكامل)

فوحقّ من سمك السّماء بقدرة والأرض صيّر للعباد مهادا
إنّ المصرّ على الذّنوب لهالك صدّقت قولي أو أردت عنادا

وقوله (من الطويل):[3]

وليس بعجز المرء اخطاؤه الغنى ولا باحتيال أدرك المال كاسبه
ولكنّه قبض الإله وبسطه فلا ذا يجاريه ولا ذا يغالبه
إذا كمّل الرّحمن للمرء عقله فقد كملت أخلاقه ومناقبه

وقد زجّ به المهدي في السجن بعد ثبوت زندقته ثم تولى محاكمته بنفسه، وظل صالح يستعطفه حتى رقّ له، ولكنه مالبث أن ذكر سينيته التي يقول فيها:[4] (من السريع)

لا يبلغ الأعداء من جاهل مايبلغ الجاهل من نفسه
والشيخ لايترك أخلاقه حتّى يوارى في ثرى رمسه
إذا ارعوى عاد إلى جهله كذى الضّنا عاد إلى نسكه
وإنّ من أدّبته في الصّبا كالعود يسقى الماء في غرسه
حتى تراه مورقاً ناضراً من بعد ماأبصرت من يبسه

وأمر المهدي بضرب عنقه، وصلبه على الجسر ببغداد عقاباً له وتنيكلاً، غير أننا وجدنا كثيراً من الآراء المتضاربة حول من تولى محاكمته، ومن

(1) المصدر نفسه: 90-91.
(2) المصدر نفسه: 90-91.
(3) المصدر نفسه: 91 (وانظر أخبار صالح وأشعاره في الصفحات: 89-92).
(4) ابن المعتز- طبقات الشعراء: 89.

أقام عليه الحد، وقد ذكر شوقي ضيف الخبر، إلاّ أنه تارة ينسبه إلى المهدي- وورد ذلك في كتابه الفن ومذاهبه في الشعر العربي[1]- مرة نسبه للرشيد- في كتابه العصر العباسي الأول[2]- وفي هذا اعتمد على خبر ابن المعتز[3] الذي ضعّف الرأي الأول، وكان حريًا بالأستاذ شوقي ضيف أن يتبنى رأياً واحداً، ونحن نميل إلى الرأي الذي يرى أن المهدي هو الذي أقام عليه الحد، لأن المهدي هو الذي حارب الزنادقة،وخصص لهم ديواناً يتتبع أخبارهم، ويلاحقهم حيثما وجدوا، ويؤكد هذا الخبر الشريف المرتضي.[4] وصاحب تاريخ بغداد[5]، وكان هناك كثير من الشعراء الذين اتهموا بالزندقة، وقالوا في الدعوة إلى الزهد الشيء الكثير، أمثال أبي العتاهية الذي يقول:[6] (من البسيط)

حتّى متى أنت في لهو وفي لعب والموت نحوك تهوى فاغراً فاه
ماكلّ مايتمنّى المرء يدركه ربّ امرىء حتفه فيما تمنّاه
تغترّ للجهل بالدّنيا وزخرفها إنّ الشقيّ لمن غرّته دنياه
كأنّ حيًا وقد طالت سلامته قد صار في سكرات الموت تغشاه
نلهو والموت ممسانا ومصبحنا من لم يصبّحه وجه الموت مسّاه

(1) ضيف، شوقي 1976- الفن ومذاهبه في الشعر العربي: ط9، دار المعارف بمصر: 113.
(2) ضيف- العصر العباسي الأول: 396.
(3) ابن المعتز- طبقات الشعراء: 90.
(4) المرتضى، الشريف 1954- أمالي المرتضى، غرر الفوائد ودرر القلائد. تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، ط1، دار إحياء الكتب العربية، مصر: 1/144-146، (ينظر في أخبار الزنادقة، أمالي المرتضى: 1/127-147).
(5) البغدادي الخطيب- تاريخ بغداد: 9/303.
(6) أبو العتاهية- ديوان العتاهية: 419-420.

وفي كثير من شعره يتحدث عن مصير الإنسان ومايتنظره بعد موته، ويدعو إلى تقديم العمل الصالح لنيل رضوان الله وغفرانه، وقد اتهّم أبو العتاهية، بالزندقة[1] على الرغم من اكثاره في شعر الدعوة إلى الزهد، ولم يكن هذا مقياساً لإبعاد تهمة الزندقة عنه، وربما يكون قد لجأ إلى مبدأ التقية في حياته خوفاً من أن يكون مصيره كمصير غيره من الشعراء، وقد كثر شعراء الزهد في هذا العصر، ومنهم: عبد الله بن مبارك، ومحمود الوراق، ومحمد بن كناسة، وبشر بن الحارث، وسعيد بن وهب، والفضل بن عياض، ومحمد بن يسير، وأبو نواس في أواخر أيامه خصص قسماً من شعره لموضوع الزهد.

والمثير للعجب حقّا أن أغلب الشعراء في هذا العصر، قالوا في جميع الموضوعات الشعرية تقريباً، ولم يتخصص واحد منهم في موضوع معيّن، وإذا تركنا الزهد إلى الغزل مثلاً تكاد تتكرر معنا الأسماء نفسها، وقد كانت فئة كبيرة من الشعراء تتردد على مجالس الغناء الذي شهد تطوراً ملحوظاً، وكانت قد بدأت نهضة هذا الفن في إقليم الحجاز في العصر الأموي، ولما جاء العصر العباسي ولع بعض الشعراء بالغناء وأبدعوا في مجالسه من ملح وتنادر وشراب وغير ذلك، وكانت الحياة في مجالس الغناء وأنديته حياة لاهية عابثة.[1] وكان لحياة البذخ والترف في دور وقصور الخلفاء وذوي النفوذ من رجال السلطة دور هام في تطور الشعر،

(1) ابن المعتز- طبقات الشعراء: 228 (يقول ابن المعتز: كان أبو العتاهية يرمي بالزندقة مع كثرة أشعاره في الزّهد والمواعظ وذكر الموت والحشر والنار والجنة... وأنه ربما كان ثانوياً) ويقول في موضع آخر: (أو أنه كان خبيث الدين يذهب مذهب الثانوية إلاّ أنه كان ناسك الظاهر). المصدر نفسه: 364.

وقد زخرت مجالس الغناء- التي يقيمها الخلفاء وغيرهم- بالقيان والغلمان والجواري والمغنين والمغنيات، كان هؤلاء من أجناس مختلفة وثقافات وديانات وانتماءات حضارية متمايزة، ولكنها صهرت كلها في بوتقة واحدة تمثلت في نمط للحياة جديد، ومغاير للمجالس التي كانت في العهد الأموي، فكان لهذه العوامل أثرها في خروج القول الشعري على بنائه التقليدي، وسايرت القصيدة العربية بذلك إيقاع العصر، وانسجمت مع الذوق الحضاري الجديد، واستوعبت تياراته واتجاهاته، وخرج الشعراء على الأطر الفنية التقليدية التي التزمها النقاد المحافظون، وراح المغنون يتفننون في ضبط التناغم بين الأصوات لتنسجم مع الرّقم الموسيقية، واهتم الشعراء بانتقاء الألفاظ العذبة، والعبارات السلسة، واعتنوا بالتركيب اللغوي، لأداء الصورة الشعرية وإعطائها الظلال والأبعاد المنسجمة وروح العصر، فكان للنوادي ومجالس الغناء والطرب إسهامٌ كبيرٌ في التطور الفني للقصيدة العربية، ومن الدور المشهورة في هذا العصر: دار القراطيسي، وكان من روادها أبو نواس، وأبو العتاهية، ومسلم، وطبقتهم، وتجتمع إليهم القيان والغلمان، ويسود جوهم الطرب والغناء وشرب الطلا، كما اشتهرت دار ابن رامين، وكان من روادها ابن المقفع ومعن بن زائدة ومحمد بن الأشعث وروح بن حاتم الباهلي[2] وفي هذه النوادي والدور شهد الشعر تطوراً لانظير له، لأن بعض روّاد هذه النّوادي من الشعراء اعتنوا بالتشكيل الجمالي لقصائدهم حتى تغنى، ونوّع الشعراء في الأوزان الطويلة، حسب مايتطلبّه اللحن الغنائي، والإيقاع الموسيقي، وتجاوزوا هذا إلى اختيار القوافي، بل برزت أشكال شعرية جديدة كالمسمط والمزدوج

(1) الأصفهاني- الأغاني: 99/4، وأمين- ضحى الإسلام: 115، 120، 121.

(2) الأصفهاني- الأغاني: 364/11 ومابعدها وينظر ضيف- الفن ومذاهبه في الشعر العربي: 62- 63.

روح بن حاتم الباهلي[2] وفي هذه النوادي والدور شهد الشعر تطوراً لانظير له، لأن بعض رواد هذه النّوادي من الشعراء اعتنوا بالتشكيل الجمالي لقصائدهم حتى تغنى، ونوّع الشعراء في الأوزان الطويلة، حسب مايتطلبّه اللحن الغنائي، والإيقاع الموسيقي، وتجاوزوا هذا إلى اختيار القوافي، بل برزت أشكال شعرية جديدة كالمسمط والمزدوج والدوبيت، وتصرف المغنون في الشعر القديم وراحوا يغيرون: يضيفون وينقصون، حتى يستقيم لهم ذلك مع الغناء، وأدخلوا ألحاناً فارسية ورومية،[1] إلى جانب اللحن العربي، فأثريت الإيقاعات، والرقم الموسيقية، وتطور الغناء من خلال هذا التمازج. وشهد هذا التطور صراعاً بين أنصار الغناء القديم، كابراهيم الموصلي وابنه إسحاق، وأنصار الغناء الجديد كابراهيم بن المهدي، وعليّة أخته، ومخارق، وشاريّة، وريّق، ومن ذهب مذهبهم. وكان هؤلاء يغنون الشعر الحديث، شعر بشار بن برد ومطيع بن إياس، وأبي نواس وأمثالهم، ونظموا المقطوعات التي تتناسب وهذا الغناء، وكان الخلفاء يتصدرون مجالس الغناء، ومن حولهم كبار الدولة عن يمين ويسار. ويعد الرشيد أكثر الخلفاء اهتماماً بهذه المجالس، وإقبالاً عليها، حتى قيل انه «لم يجتمع على باب خليفة من العلماء والشعراء والفقهاء والقراء والكتاب والندماء والمغنيين ماجتمع على باب الرشيد، وكان يصل كل واحد منهم أجزل صلة.»[2] وهذا القول يشير إلى أن الخلفاء في هذا العهد، وخاصة الرشيد، قد فسحوا المجال لكل التيارات الثقافية أن تنشط، وتعبّر عن نفسها. وكان لعدد من الخلفاء ثقافة متنوعة، سمحت لهم في بعض الأحيان أن

(1) ابن رشيق- العمدة: 82/1.

(2) ابن الطقطقي، محمد بن علي طباطبا 1960- افخري في الآداب السلطانية والدول الإسلامية، طبع بيروت: 145.

يقدموا آراء نقدية، أو وجهات نظر في الشعر. وفي غيره من شؤون الثقافة والفكر، وكان الرشيد يطرب لغناء القديم من الشعر، الذي كان من رموزه في ذلك العهد ابراهيم الموصلي، ومعبد وإسحاق بن إبراهيم الموصلي وغيرهم من المغنيين، وفي كتاب الأغاني الذي ألفّه صاحبه لهذا الشأن-أقصد الغناء ومنه اشتق عنوان كتابه- يزخر بقصائد الشعر المغناة[1]، وفيه ذكر لأخبار المغنيين والشعراء ومجالس الطرب ومايدور فيها من أحاديث حول الأصوات، والألحان، والغناء عامة.

وكل ذلك يبيّن ماللغناء من تأثير في النفوس وتليين جوانبها، ولايقدر على هذا التأثير إلاّ من أوتي قدرة على الأداء الحسن، وامتلك صوتاً جميلاً، وألمّ بقواعد الفن الغنائي، وامتلك أذناً موسيقية، تبيّن له مواقع النشاز في اللحن، وتدلّه على سلامة الإيقاع، ثم كانت له تجربة طويلة مع الموسيقى والأداء، وإذا امتلك هذه الخصائص فليس عسيراً عليه أن يؤثر في المجالس وفي مستمعيه، وابراهيم وابنه إسحاق وغيرهما من المغنيين كانت لهم ثروة من الألحان كبيرة، ودفعوا بالشعراء إلى التجديد في الأوزان بحسب مايتلاءم والألحان الموسيقية، ويقول الجاحظ في هذا الصدد أن العرب تمتاز في غنائها لأنها «تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة، فتضع موزوناً على موزون، والعجم تمطّط الألفاظ فتقبض وتبسط حتى تدخل في وزن اللحن فتضع موزوناً على غير موزون.»[2] ولم ينحصر تطور الشعر في الأوزان، بل تعداها إلى الاهتمام بالألفاظ، والمعاني، وإلى البناء الفني للقصيدة، والصورة الشعرية، وجمال الأداء، واختيار القافية

(1) الأصفهاني- الأغاني: 5/154-435.

(2) الجاحظ- البيان والتبيين: 1/385.

المناسبة، وغير ذلك من الأساليب الفنية والجمالية، وكان للظروف الاجتماعية وسواها دور كبير في التطور الفني للقصيدة العربية.

التفت الشعراء في هذا العصر إلى المجال الاجتماعي ومظاهره المختلفة، وماتمتع به من علاقات جديدة، فاقتبسوا من ذلك كله ماوافق وجهاتهم الفنية، فجاءت قصائدهم مفعمة بالطابع الحضاري في العصر العباسي، وعبرت هذه القصائد عن ذوق شعري جديد، وهكذا كان البديع أحد الثمار التي نتجتها عوامل التطور الاجتماعي- الثقافي في هذا العصر، وتطورت القصيدة العربية في الأسلوب الذي تبرأ من الغريب، ومال إلى اليسر، والعذوبة، والسلاسة، وجانب أكثر ماورثه الشعر من آثار البداوة وفي التركيب وصور التعبير، والتشكيل الجمالي، والفني عامة، وظهرت موضوعات جديدة، في قصائد مستقلة بذاتها، وهذا مظهر من مظاهر التطور الذي أملته طبيعة الحس الحضاري الجديد،[1] وتخلص أغلب الشعراء من البناء التقليدي للقصيدة العربية المركبة، ومالوا إلى القصائد البسيطة، والمقطعات وغير ذلك من الأنماط الشعرية.

3- المجال الاقتصادي وأثره في القصيدة العربية:

شهدت الحياة الاقتصادية في العهد الأموي تطوراً ملحوظاً،غير أنها لم تستقر على حال واحدة، لاضطراب الحياة السياسية، وكثرة الفتن والانتفاضات، فكان لذلك أثره الواضح في فساد الإدارة المالية، في ولايات الخلافة الأموية، وقد سلك الخلفاء الأمويون وولاتهم طرقاً متعددة للسيطرة على الأراضي، فزادت رقعتها بحوزتهم ، ففي النصف الأخير من

(1) الجواري- الشعر في بغداد-: 165-167.

حكمهم أصبحت أخصب أراضي مصر والعراق والشام في أيديهم، وفي أيدي حلفائهم ومواليهم.[1] وهكذا يلاحظ أن أغلب الحكّام الأمــويين لم يفكّروا في خدمة رعاياهم، بل على العكس نجد كثيراً من أقوالهم وسلوكهم يدلّ على أنّهم قد وضعوا مصالحهم الذاتية، ومكاسب حلفائهم، ومزايا مؤيديهم نصب أعينهم، فأسهموا بذلك في تكوين طبقة اجتماعية مترفة ذات نفوذ، وطبقة فقيرة مسحوقة.[2] وقد كان لهذه الظاهرة الخطيرة أثرها في الشعر الأموي، لأن «الشعر في عصر بني أمية مثّل الحياة الاقتصادية من جميع أطرافها، وما أصابها من تطور. فهو من جهة صوّر نظم الدولة الاقتصادية، وما اعتور تطبيقها من خلل واضطراب، وهو من جهة ثانية صوّر ضرورة المال في حياة العرب الجديدة، وهي ضرورة... اتسع تأثيرها في محيط الشعر وخطوطه واتجاهاته.»[3] ولا يتسع المجال لرصد الشعر الأموي الذي ألمح إلى الظروف الاقتصادية والفوارق الاجتماعية والمادية.

كان الوضع الاقتصادي للدولة العباسية أحد العوامل المسهمة في تطور القصيدة العربية واتساع موضوعاتها، وهناك قصائد كثيرة زاخرة بإشاراتها إلى الظروف الاقتصادية، وغنية بتصويرها للأوضاع الاجتماعية التي كان يعيش ضمنها بعض فئات المجتمع العباسي، ولنا في شعر أبي الشمقمق، وأبي دلامة، وأبي المخفف، وأبي فرعون الساسي، والأحمير

---

(1) حسن ابراهيم، وعلي ابراهيم- 1939- النظم الإسلامية- نشر مكتبة النهضة المصرية: 147.

(2) نصر الله محمد علي 1982- تطور نظام ملكية الأراضي في الإسلام. ط1، دار الحداثة، بيروت:150.

(3) ضيف، شوقي- التطور والتجديد في الشعر الأموي، دار المعارف، مصر: 130.

السعدي، والمرار بن سعيد الأسدي، وجعفر بن علية الحارثي،، وأبي عطاء السندي، وأبي نخيلة، والعمّاني خير مثال على ظاهرة التصعلك والتظلم الاجتماعي، فقد استطاع هؤلاء أن يعكسوا في قصائدهم ملامح النظم الاقتصادية، وبنيتها الأساسية، وماترتب عليها من تركيبة اجتماعية. وعلى الرغم من أننا لانطمئن إلى الشعر بمختلف أغراضه وموضوعاته كمصدر تاريخي موثوق، إلاّ أن كثرة هذا الشعر ووفرته، وتصويره لحال الفقر والتظلم والتسكع تكاد تشكّل ظاهرة لافتة للنظر، وهذا الكم الهائل من القصائد التي أشارت إلى طبيعة العلاقات الاقتصادية والاجتماعية، كفيل بأن يحرضنا على القول بتأثير الوضع الاقتصادي في شعر العصر العباسي الأول، وإن ماتتضمنه هذه القصائد من تصوير للصراع الدائر في المجتمع دليل على مدى التفاعل الحاصل بين الشعر والحياة.

صحيح أن نشأة فئة الفقراء والمتظلمين تختلف باختلاف الزمان والمكان وطبيعة النظام الذي يساس به المجتمع الذي ينتمون إليه، ولكن الذي لاشك فيه أنها فئة محرومة أفرزها عدم التوازن الاقتصادي، وتضخم الثروة وتمركزها في أيدي فئة قليلة من الناس، وعدم توزيع وسائل الإنتاج بالعدل والمساواة على جميع أفراد المجتمع، وتحدثنا كتب الأخبار والأدب[1] أن هذه الفئة من الشعراء في العصر العباسي الأول، لم تقف مكتوفة الأيد أمام مافرض عليها من ظلم اجتماعي، بل حاولت أن تغيّر وضعها الاجتماعي على مستوى الفعل، وعلى مستوى القول الشعري، فكان لهم الفضل في نشر موضوع شعر الكدية والتظلم الاجتماعي وجسدوا من خلال

(1) ابن قتيبة- الشعر والشعراء: 753، 766، 770، 776... الأمدي- المؤتلف والمختلف: 43، الأصفهاني- الأغاني: 13/48- 49، 51، 10/ 322، 237، 16/ 81، 78 وغير ذلك.

ذلك رفضهم للنظم السائدة، وكانوا يهدفون إلى بلورة رؤية مناقضة لما هو سائد. فجاءت قصائدهم رصداً حيّا لطبيعة العلاقات الاجتماعية- الاقتصادية في عصرهم. يقول غولدمان «: «إنّ كل عمل أدبي عظيم... يتضمن رؤية للعالم موحدة، تنظم جملة معانيه، ومن أجل أن يكون هذا العمل عظيماً حتماً، فإن من الضروري أن نقدر على أن نجد داخله أنواع الوعي بالقيم الأخرى المرفوضة، بل والمقهورة من طرف الرؤية التي تؤسس وحدة العمل نفسه، والتضحيات الإنسانية التي تستتبع رفض وقمع هذه القيم»[1]، ولعلنا لانبالغ إذا قلنا أن شعر هذه الفئة من الشعراء كان يجسد رؤية للوجود والعلاقات الاجتماعية، وهذه الرؤية تمثل دوراً وظيفياً واعياً، يحرض على حلول المشكلات الاجتماعية التي تعيشها الفئات المحرومة، وهكذا نجد أن ظاهرة شعر الصعلكة في المجتمع العباسي تجسد وعياً تاريخياً محايثاً لوعي طبقي، ومن هنا نصل إلى قضية انعكاس الواقعين الاجتماعي والاقتصادي في قصائد هؤلاء الشعراء. وهذا لا يعني القول بالانعكاس المباشر، ولايعني أيضاً عدم تأثير العنصر الاقتصادي في النص الأدبي، غير أن اغفال العناصر الأخرى المشكلة للبنية الفوقية للمجتمع فيه نوع من التعسف، لأن الأخذ بتأثير العنصر الاقتصادي دون سواه يحتاج إلى اجتهاد يأخذ بعين الاعتبار خصوصية البيئة الاجتماعية، وعلاقاتها الاقتصادية، ومدى تأثير ذلك في المجال الأدبي، «لأن العالم الخيالي بعيد كل البعد في مظهره عن التجربة الملموسة، فعالم الخرافات مثلاً يمكن أن يكون مماثلاً بكل دقة، في بنيته، مع تجربة فئة اجتماعية متميزة، أو على

(1) Lucien Coldmann, 1970- Marxism et Sciences humaines, Idées, N.R.F, Galimard, Paris, P:30.

الأقل، مرتبطاً بها بطريقة دالة، ولم يعد هناك أي تناقض بين وجود علاقة ضيقة للإبداع الأدبي مع الواقع الاجتماعي والتاريخي من جهة، وبين التخيل الأكثر صلابة»[1] فالانعكاس غير مباشر إذاً لأنّ العمل الأدبي هو الصورة الذاتية للعالم الواقعي، ولذلك فإن العلاقة بين ماهو موضوعي في الواقع، وماهو خيالي في النص الأدبي لايمكن إغفالها.

يقول أبو عطاء السندي:-[2] (من الطويل)

إذا المرء لم يطلب معاشاً لنفسه شكى الفقر أو لام الصّديق فأكثرا
وصار على الأدنين كلاً وأوشكت صلات ذوي القربى لـه أن تنكرا
فسر في بلاد الله والتمس الغنى تعش ذا يسار أو تموت فتعذرا
ولا ترض من عيش بدون ولاتنم وكيف ينام اللّيل من كان معسرا؟

وعلى بساطة تناول هذه الأبيات لظاهرة الفوارق الاجتماعية فإنها تحمل من الدلالات مايرقى بها إلى مستوى الحكمة، فالشاعر لايقرر وضعاً قائماً فقط بل يحرّض الفئات المحرومة على تجاوز واقعها بالسعي في مناكب الدنيا، ويدعوها إلى تخطي الخمول والكسل من أجل تحصيل الرزق، ولغة الأبيات سهلة، بسيطة، ولعل الشاعر قصد إلى ذلك قصداً، مراعياً في ذلك مستوى عامة الناس الذين يتوجه إليهم بهذا القول الشعري.

---

(1) Lucien Coldmann, 1969- le théatre de Genet Essaisd'étude Sociologique, Revue de l'institut de Sociologie, Bruxelles, 3,P: 338.

(2) الأصفهاني- الأغاني: 17/ 326 (ينظر في أخباره وأشعاره الأغاني: 17/ 327-345).

ويقول أبو دلامة يصف حال والدته وعياله حين فتك بهم الجوع، وانحلهم الفقر:[1] (من الكامل)

هاتيك والدتي عجوز همّة   مثل البليّة درعها في المشجب

مهزولة اللّحيين من يرها يقل   أبصرت غولاً أو خيال القطرب

ماإن تركت لها ولا لابن لها   مالا يؤمل غير بكر أجرب

وهناك قصائد كثيرة[2] صوّر فيها أصحابها حال الفئات المحرومة، وجلّ هذه القصائد تكشف عن طبيعة العلاقات الاجتماعية، ومدى تأثير العامل الاقتصادي في هذه العلاقات.

وعلى الرغم من هذه الفوارق الاجتماعية فقد تغيّرت الأوضاع الاقتصادية في عهد بني العباس، فأسقطوا الجزية عمّن أسلم، وخففوا الضرائب، وحددوا قيمة الخراج، وبلغ من المنصور أن ألغى الضريبة النقدية التي كانت تفرض على الحنطة والشوفان، وأحلّ محلّها نظام المقاسمة، وهو دفع الضرائب نوعياً بنسبة خاصة من المحصول[1]. ومع هذا كان مايصل إلى بيت المال من الخراج والصدقات من مبالغ مالية ضخمة تقدّر بملايين الدنانير، كان متوسطها في كلّ عام ثلاثمائة وستين ألف ألف درهم، كما كانت تزيد في بعض الأعوام عن الخمسمائة ألف ألف درهم[1]. وقد حظي

---

(1) الأصفهاني- الأغاني: 10/ 259 (ينظر في أخباره وأشعاره الأغاني: 10/ 235-273).

(2) المصدر نفسه: 10/237، 10/317، 13/ 13،45/ 25، 18/ 148، وابن المعتز- طبقات الشعراء: 113، وياقوت- معجم البلدان: 2/41، 37، 406، 3/48، 4/84، 790.

(3) حسن ابراهيم، علي ابراهيم حسن- النظم الإسلامية: 287.

الخلفاء وأبناء البيت العباسي والوزراء والكتاب والعمال، وكبار رجال الدولة والجنود ومن كان يتصل بهم ويخلص في خدمتهم بالعيش الرغد بينما كانت بعض فئات الشعب تعاني شظف العيش ومرارة الحرمان، وقد توجهت عناية الدولة العباسية إلى التجارة فعمرت أسواقها بأنواع البضائع المختلفة من كل أنحاء الخلافة، واهتم العباسيون بالزراعة واقتطعوا الأراضي للفلاحين وشقوا السواقي وبنوا السدود فساعد ذلك على زيادة الأراضي الصالحة للزراعة واستصلحوا الموات والبور منها، كما التفتوا إلى الصناعة فاستثمروا مناجم الحديد بخراسان، ومناجم الرصاص بكرمان، كما استخرجوا النفط، والملح، والكبريت، وفي عهدهم بلغت صناعة النسيج في الموصل وحلب ودمشق قدراً عظيماً من الرقي، كما تقدمت الفنون الصناعية الأخرى مثل صناعة الورق.

إن ماأحرزه المجتمع العبايس من تطور اقتصادي كان له صداه الواضح في التطور الفكري والثقافي والاجتماعي، ومع هذا فقد شهد الاقتصاد في العصر العباسي الأول اختلالاً كانت له نتائجه ومظاهره، فقد شاع الارتشاء والخيانة بين العمال، والقائمين على جباية الخراج. وقد تعرّضت الرعية إلى استغلال هؤلاء العمال، وأبدت تذمرها لهذا الجور، وعندما تناهت الأخبار إلى أسماع الخلفاء عن أحوال الرعية لم يتوانوا في اتخاذ الاجراءات اللازمة، وبلغ بهم الحدّ إلى عزل بعض وزرائهم، ومصادرة أموالهم، وكان المهدي حريصاً على شؤون المسلمين «فأمر برفع العذاب عن أهل الخراج»[2] ولعل ماأغدقه الخلفاء من أموال على عمالهم، وجنودهم، وعلى المعارضين لهم طمعاً في كسب رضاهم، وماشاع من التبذير وخيانة الوزراء والعمال

---

(1) الجهشياري- الوزراء والكتاب: 288.

(2) المصدر نفسه: 142.

لأموال الدولة، كل ذلك أسهم في اختلال الميزان الاقتصادي للخلافة في عهدها الأخير ولم يكن الشعر بعيداً عن مظاهر الحياة الاقتصادية فتأثر بها وأثر فيها. وتنافس رجال الدولة في كسب الأنصار حفاظاً على مصالحهم ، وعلى علاقاتهم الاجتماعية، وهذا يعني أنه لم يكن الاسراف في هذا الميدان وفقاً على الخلفاء وحدهم، بل امتد إلى سواهم، وبلغ التنافس بين الولاة والأمراء درجة قصوى، حتى صار مصدر تفاخر بينهم، وقد كان للبرامكة في هذا المجال باع طويل، ويقال أنه لم يكن يرى لجليس خالد البرمكي دار إلاّ وخالد بناها له، ولاضيعة إلاّ وخالد ابتاعها له، ولا دابة إلاّ وخالد حمله عليها.[1] وماصنعه يحي ووالده جعفر والفضل يفوق صنيع خالد بكثير ، ولعلّ أسباب ذلك تعود إلى امتلاكهم لمفاتيح خزائن الدولة في عهد الرشيد، وتصرفهم بحرية مطلقة في أموال الدولة، وكان لهذا الوضع انعكاساته على المستوى الاجتماعي حيث غنيت الفئة المقربة من السلطة ومن القادة، وافتقرت الفئات الأخرى، وكل ذلك كان نتيجة لعدم التوازن الاقتصادي بين فئات الشعب، والدارس للأوضاع الاقتصادية والاجتماعية في هذه المرحلة يرى أن الفوارق الاجتماعية والاقتصادية التي شهدها العهد العباسي الأول تستحق دراسة متأنية حتى يتمكن من رصد هذه الظاهرة رصداً علمياً ويكفي هنا أن نشير إلى أهم كتب التاريخ[2] التي اعتنت بهذا الجانب وحاول أصحابها أن يسجلوا لنا روايات وأرقاماً بلغت درجة من الموضوعية لا يمكن نكرانها، خاصة وقد اشتملت هذه الكتب على روايات متشابهة في ملاحقة صور البذخ، وصور الحرمان التي كان المجتمع العباسي يعيش ضمنها.

---

(1) الجهشياري- الوزراء والكتاب: 150.

(2) تاريخ الطبري: 7/380-428، 8/166، 9/239، والجهشياري- الوزراء والكتاب: 150- 155، وزيدان، جرجي 1958- تاريخ التمدن الإسلامي. طبعة دار الهلال، مصر: 2/75، 177.

4- البنية الثقافية العامة في العصر العباسي الأول

شهد العصر العباسي الأول تطوراً ملحوظاً في الشعر بمواكبته لتطور البنية الاجتماعية والتركيبية الاقتصادية ومأأفرزته من أنماط ثقافية، ومن الأسباب البارزة التي ساعدت على هذا التطور «انتفال الشعر من البوادي إلى المدن، فقد عاش شعراء العصور السابقة من جاهليين وأمويين في البادية، وأما الذين أقاموا منهم في المدن فقلّة لاتذكر، كعدى بن زيد، وأمية بن أبي الصلت، وحسان بن ثابت، وعمر بن أبي ربيعة، ولكن هذه الظاهرة مالبثت أن تغيّرت في أيام بني العباس تغيّراً تاماً، فقد هجر الشعر البوادي واستقر في المدن، وفازت بغداد والبصرة والكوفة، بنصيب الأسد من شعراء تلك الفترة»[1] وقد أسهمت عد عوامل في اجتذاب أغلب شعراء المرحلة العباسية إلى هذه المدن، يحدد هذه العوامل بروكلمان فيقول: «إنّ العمران والثراء والأموال التي كانت تغدق في بلاط الخلفاء، وتصور القواد والوزراء، قد اجتذبت شعراء البوادي إليها، فأقاموا في جوارها يتفيئون ظلالها، ويرتادون مواقع الغيث منها».[2] وإبان الحكم العباسي- الذي يعدّ انقلاباً اجتماعياً وسياسياً وثقافياً- برز الدور الهام لعملية المثاقفة الحضارية مع الشعوب الفارسية[3] والهندية[4] واليونانية[5]. غير أن صدمة التلاحم المفاجئ كانت سبباً في أخذ مدة لاستيعاب ثقافات هذه الشعوب وتفهمها وهضمها وتمثلها، ومن ثم محاولة المواءمة بينها وبين مايتناسب والفكر الإسلامي.

---

(1) بروكلمان- تاريخ الشعر العربي: 7/2.

(2) المرجع نفسه: 7/2.

(3) أمين- ضحى الإسلام: 1/171-240.

(4) المرجع نفسه: 1/240-266.

(5) المرجع نفسه: 1/266- 305.

أ- دور الترجمة في عملية المثاقفة:

إن التأثير اليوناني في الحضارة العربية كان واضحاً في بعض الجوانب الفكرية والثقافية، إذ ترجم العرب كتباً في الفلسفة والمنطق وفي علوم شتى، وقد كان تأثير ماترجم عميقاً في توسيع آفاق العقلية العربية، وكان لهذا التأثير مظاهر بارزة في الشعر الذي استفاد من عملية المثاقفة، ومن أهم المدارس التي أسهمت في انتشار الثقافة اليونانية مدرسة جند يسابور وهي «مدينة في خوزستان أسسها سابور الأول وإليه تنسب، واتخذها موطناً لأسرى الروم، ولعل هذا من الأسباب التي جعلتها فيما بعد منبعاً للثقافة اليونانية، وأسس فيها كسرى أنوشروان مدرسة الطب المشهورة، وكانت تعلم فيها العلوم اليونانية باللغة الآرامية، وقد فتحها المسلمون فيما فتحوا من بلاد الفرس، وظلت المدرسة قائمة إلى العصر العباسي،[1] «وقد كانت تدرس في مدرسة جند يسابور الثقافة الهندية بجانب الثقافة اليونانية، وكان يشترك بعض الهنود في التدريس باللغة الفهلوية، وظلت هذه المدرسة تؤدي عملها في الإسلام، وازداد اتصالها بالمسلمين في العهد العباسي، وإلى جانب هذه المدرسة كانت مدارس أخرى، وهي مدرسة حران شمالي العراق وقد اتصلت هذه المدرسة بالخلفاء العباسيين، وفيها علماء في الرياضيات والفلك، وفيها أطباء وأدباء وسوى ذلك. وأما مدرسة الاسكندرية فلها تاريخ عريق في الفكر والفلسفة وقد اتصل المسلمون بها في العهد الأموي، ومنهم اصطفن المترجم وابن أبجر الطبيب، واتصل بها العباسيون وأفادوا منها.[2]

يقول أحمد أمين لقد «كان لليونان أثر في اللغة العربية والأدب العربي من وجوه:

(1) أمين- ضحى الإسلام: 268/1.

(2) المرجع نفسه: 268/1-277.

1- ألفاظ يونانية عربّت...

مثل «البرجد» وهو كساء غليظ مخطط، و«أبو قلمون» وهو ثوب رومي يتلوّن للعيون ألواناً، أو أشياء عرفها العرب بعد اتصالهم بالرومان، ولم تكن من نتاج جزيرة العرب كالزبرجد والزمرد والياقوت، ومقاييس أو موازين رومانية كالقيراط والأوقية، أو أسماء طبية أو نباتية كالبلغم والقولنج والبرقوق واللوبيا والترمس... إلخ

2- قصص يونانية نقلت إلى العربية

3- قد ترجمت حكم نسبت لفيثاغورس وسقراط وأفلاطون وأرسطو...

وكان تأثير الثقافة اليونانية واسعاً عميقاً في الفلسفة والعلوم الرياضية والطبية، ضيقاً خفيفاً في الناحية الأدبية».[1]

أما الثقافة الفارسية فقد كان تأثيرها في العصر العباسي الأول تأثيراً عظيماً، وقد أسهم في انتشار الثقافة الفارسية، إحداث منصب الوزارة، وإسناده غالباً إلى الفرس، ثم انتقال عاصمة الخلافة من دمشق إلى بغداد، وفتح المجال أمام الثقافة الفارسية بشكليها المادي والمعنوي، فنشطت حركة الترجمة إلى العربية، واتجه بعض المثقفين من أصول فارسيه تعلم الثقافة العربية الإسلامية، وأخضعوا جهودهم بعد ذلك إلى خدمة العربية حتى صار لهم باع طويل في النحو، واللغة، وفروع العربية، والفلسفة، والفنون، وكانت الكوفة والبصرة مركزين للتيارات الثقافية المختلفة.[2] وفيهما مدارس مشهورة[3]، وقد كان تأثير هذه العلوم والثقافات على

---

(1) المرجع نفسه: 1/296-298.

(2) بروكلمان- تاريخ الشعر العربي: 2/8، وأمين -ضحى الإسلام: 1/185-188.

(3) المرجع نفسه: 2/8.

الشعر العربي كبيراً، ولم يتوقف تأثير الفرس عند هذا الحد، بل نقلوا عادات بلادهم، بما فيها من مظاهر الخير والشر إلى المجتمع الجديد.

ويعزو بعض الباحثين[1] إلى الفرس- خطأ- كل ماشاع في بغداد من مظاهر الترف والنعيم في الملبس والمأكل والمشرب والمسكن والمركب وحتى العناية البالغة بالمواسم والأعياد والمهرجانات، وطبيعي جداً أن يتطور الشعر في مثل هذا الجو الذي جعل البيئة الجديدة حضارية بما ضمت عليه من حانات ومساجد ومعابد ونواد وملاعب وقصور وحدائق وغلمان وجوار وبيوت للقيان والمغنين في هذه الأجواء عاش آدم بن عبد العزيز (توفي 160هـ)، والحسين بن مطير (توفي 169هـ)، وبشار بن برد (95-167هـ)، ومسلم بن الوليد (توفي 208هـ)، وأبو نواس (146-198هـ)، ودعبل (148-246هـ)، والعباس بن الأحنف (توفي 192هـ)، وأشجع السلمي (توفي 195هـ)، وديك الجن (توفي 235هـ)، وأبو تمام (188-231هـ) وسواهم. وفي ظل هذه المظاهر اكتسب الشعر العربي طوابع جديدة لاعهد لشعراء العصور السابقة بها نتيجة إقامتهم في البوادي أو في مدن حظها من مظاهر الحضارة محدود.

وكان لنفوذ الفرس صداه في الحياة الأدبية، فقد أضعف العصبية لكل ماهو عربي من أشعار وآداب وتقاليد، وكان هذا ضربة قوية لبناء القصيدة العربية التي اكتسبت طابع القداسة في الذهنية المحافظة... وصحب هذا

---

(1) الكفراوي- الشعر العربي بين الجمود والتطور: 67، وهدارة- اتجاهات الشعر العربي: 91-95.

النفوذ السياسي نفوذا اجتماعي، استحث خطوات الشعر العربي نحو التطور والتحول.[1]

وقد كان لعملية الاحباط التي مني بها أهل العراق، وخيبتهم المتوالية ، واستبداد بني العباس بالحكم رد فعل تمثّل في انتشار تعاليم ماني ومزدك التي وجدت بيئة خصبة لانتشارها فجعلت فئة من الناس تشك في القيم التي تبنتها ودافعت عنها فبرزت بذلك تيارات أدبية مختلفة بين محافظة ومتمردة، وساخطة وعابثة.

ومن الاحتكاك المباشر بهذه الشعوب وبثقافاتها ، نشطت حركة الترجمة في زمن مبكر، حيث بدأت زمن الخليفة الأموي مروان بن الحكم[2] ويقول ابن جلجل الأندلسي «إن ماسرجويه - وكان سريانياً يهودي المذهب- هو الذي تولى في أيام مروان في الدولة المروانية تفسير كتاب: «اهرن القس بن أعين» إلى العربية ووجده عمر بن عبد العزيز في خزائن الكتب، وأمر بإخراجه، ووضعه في مصلاه،... ثم أخرجه إلى الناس وبثه في أيديهم[3] ». ويؤكد إحسان عباس هذا بقوله: إن «عهد الترجمة لم ينتظر مجيء المأمون، ولا كان وليد رغبته الجارفة في الثقافة الهيلينية وإنّما كان قد بدأ قبل ذلك بكثير، وفي فترة مافي الدولة الأموية بين سنتي 105-132. »[4]. وقد كانت هناك منافسة كبرى بين أنصار الثقافة الفارسية، وأنصار الثقافة اليونانية وشهدت هذه الفترة فترة سالم الكاتب

---

(1) المرجع نفسه: 67.

(2) حجاب- معالم الشعروأعلامه في العصر العباسي الأول: 27.

(3) القفطي، جمال الدين 1903- تاريخ الحكماء. تحقيق جوليوس لبرت، ليبسك: 213، نقلاً عن، عباس إحسان 1977- ملامح يونانية في الأدب العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت: 11.

(4) عباس، إحسان- ملامح يونانية في الأدب العربي: 11.

وابن المقفع، تغلب أنصار الثقافة الفارسية إذ لم يستطع سالم- فيما يبدو- وهو ميّال إلى الثقافة اليونانية أن يباري منافساً قوياً مثل ابن المقفع الذي اضطلع بدور كبير في نقل الثقافة الفارسية، بل يبدو أنه كان حينئذ نقلة آخرون لتلك الثقافة عدا ابن المقفع، وشاهد ذلك الكتاب الذي رآه المسعودي باصطخر سنة 303هـ وكان مما ترجم عن الفارسية لهشام بن عبد الملك وفيه علوم كثيرة من علوم الفرس وأخبار ملوكهم وأبنيتهم وسياستهم مما لم يوجد في كتب أخرى»[1]، ومادام المسعودي لم ينسبه لابن المقفع، فإن هذا يدعو إلى الشك في وجود مترجم أو مترجمين آخرين، وإن أغلب المنقولات عن الفارسية كانت تتصل بالسياسة عامة، حتى وقر في النفوس أن السياسة مقصورة على الفرس، مثلما أن فضيلة الشعر مقصورة على العرب، ولهذا كان اتجاه سالم ومن حوله ينحو نحو ترجمة آثار سياسية يونانية دون سواها، وكان في مقدمتها تلك المنحولة لأرسطاطاليس، ليوازوا بذلك جهود أنصار الثقافة الفارسية في هذا المضمار.[2]

إنّ «ترجمة الشعر اليوناني لم تكن دائماً عارضة، وإنما هناك ترجمة عامدة، قصد القائمون بها الشعر لذاته، ونقلوه ليعرفوا العرب بأقوال شعرية، يونانية، وقد كان هؤلاء يميزون دائماً بين هذه الأقوال الشعرية والأقوال الحكمية، وعلى ذلك فإن عدم الصحة في نسبة تلك الأقوال الشعرية لايقلل من شأن الغاية المتعمدة في ترجمتها، ومن ذلك تلك

---

(1) عباس، إحسان- ملامح يونانية في الأدب العربي: 12

(2) المرجع نفسه: 12.

الأشعار المنسوبة إلى أوميرس التي ترجمها اصطفن بن بسيل (معاصر حنين بن إسحاق) وكلها من اللون الأيامبي. وقد وصلتنا في كتاب« منتخب صوان الحكمة»[1] وعنه نقل بعضها الشهرستاني في الملل والنحل، وهي أقوال تولاها الدارسون المحدثون بالدراسة..وردوها إلى أصولها، وقد أصبحت تعرف بين هؤلاء الدارسين باسم «الأقوال المناندرية» نسبة إلى شاعر يوناني اسمه مناندر (Menander). ولدى ابن هندو صاحب كتاب «الكلم الروحانية في الحكم اليونانية» فصل يتضمن صورة من هذه الأقوال الشعرية. ونتقدم خطوة أخرى في هذه الترجمة العامدة للشعر حين نجد في كتاب «قطب السرور» للرقيق القيرواني (حوالي 426) مقطعات شعرية - لا أقوالاً- تنتمي كلّها، بسبب طبيعة الكتاب (إذ هو في وصف الأنبذة والخمور) إلى الشعر الخمريّ، ولاتزال هذه القطع تتطلب مزيداً من البحث، لردها إلى أصولها، ومعرفة صاحب كل مقطوعة منها على التعيين».[2]

ويرى أحد الباحثين «أن عملية الترجمة كما تمت في العصر العباسي الأول، وعلى عهد المأمون بكيفية خاصة، لم تكن عملاً برئياً أي عملاً ثقافياً محايداً، اقتضاه التطور، بل كانت بالعكس من ذلك جزءاً أساسياً في استراتيجية عامة واجهت بها الدولة الجديدة- دولة بني العباس- القوى المناوئة لها، والتي كانت على رأسها الأرستقراطية الفارسية الموتورة التي قررت استعمال الواجهة الإيديولوجية بعد أن فشلت في الواجهة السياسية والاجتماعية»[3].

---

(1) أبو سليمان المنطقي 1974- منتخب صوان الحكمة. تحقيق عبد الرحمن بدوي، طهران: 194- 203.

(2) عباس- ملامح يونانية في الأدب العربي: 15.

(3) الجابري، محمد عابد 1985- نحن والتراث قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي. ط4، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان: 36.

إن قضية الطعن في براءة الأهداف الأساسية من عملية الترجمة، لاتخلو من مبالغة، هذا إذا لم نقل أنها تقوم على دلائل واهية، لأن حركة الترجمة لم تكن سوى محطة من المحطات الكثيرة التي توالت في مسار الفكر العربي الإسلامي، تزوّد فيها ببعض الزاد، ثم انطلق بنفسه يشق طريقه نحو التطور.

لقد توافرت للأمة العربية الإسلامية في هذه المرحلة شروط تاريخية، هيأت لها فرصة العطاء الحضاري في جميع المجالات، وأظن أن إرجاع قضية التطور الحضاري الذي شهده العصر العباسي الأول، إلى جانب واحد دون رؤية جوانبه الأخرى، ولاسيما الجوانب الأساسية التي يمكن أن نعزو إليها كل مظاهر التطور في هذه المرحلة، والجوانب الأساسية التي نقصدها هي واقع العلاقات الاجتماعية والظروف التاريخية- الاقتصادية والسياسية التي كانت ظاهرة الترجمة أحد انعكاساتها الفكرية في هذا العصر، ثم إن عملية مواجهة القوى المناوئة للدولة العباسية والمتمثلة في الأرستقراطية الفارسية لاتتم بعملية الترجمة وحدها، وإن كان حظ الترجمة قليلاً أمام العوامل الحضارية العربية الإسلامية، وهذا لايعني أننا ننكر ماكان للترجمة من نتائج هامة في تاريخ الفكر العربي، غير أن هذه الترجمة وماأعقبها من نتائج وأبعاد لاتعدو أن تكون هي بدورها نتيجة لعامل يفوقها أهمية هو العامل الفكري العربي الإسلامي، وظروف التطور الحضاري الشامل الذي شهده العصر العباسي الأول.

ومما أسهم في عملية التطور العلمي والثقافي حب العرب للعلم، وشغفهم بالمعرفة شغفاً لا نظير له، وقد ظهر ذلك جلياً في تنافس الحكام والولاة والوزراء والخلفاء لإعلاء مقام العلم والعلماء وبسط اليد في الإنفاق على بيوت العلم وقد جلبوا الكتب من البلاد التي فتحوها، فكانت هناك حركة علمية وأدبية منقطعة النظير.

وعدم شيوع ترجمة الشعر اليوناني- على اختلافه سواء كان بطولياً أو مسرحياً أم غنائياً- ترجع إلى أسباب جوهرية وهي أن هذا الشعر كان يعتمد على تراث وثني يتعارض تماماً والتوحيد الصارم، لهذا لم يكن في الإمكان ترجمته، فإذا ماترجم منه شيء- مهما يكن قليلاً- فلا بد من تحويره ليتفق والروح التوحيدية[1] التي جاء بها الإسلام، وقد حدث هذا كما أسلفنا في ترجمة اصطفن بن بسيل لبعض أشعار أوميروس.

ويقرر الجاحظ مبدأً خطيراً فيما يخص الشعر ويرى أن «فضيلة الشعر مقصورة على العرب وعلى من تكلّم بلسان العرب»[2] وإن هذا الرأي الذي يطرحه الجاحظ ويغفل من خلاله ماللأمم الأخرى غير العربية من شعر، وجعله خاصية عربية من دون الأمم، رأى فيه مبالغة، وإن حكماً نقدياً مثل هذا، يتطلب معرفة واسعة باللغات الأجنبية.

لانشك في إطلاع الجاحظ على ثقافة عصره التي أغناها تمازج الشعوب، فقد اطلع على فلسفة اليونان وناقش أرسطو في كثير من آرائه وأطلع على ثقافة الهند وآداب الفرس وكان يحث على الاطلاع على ثقافات هذه الشعوب في مؤلفاتهم وكتبهم، وقال في عرضه لمطاعن الشعوبية على العرب:«ومن أحبّ أن يبلغ في صناعة البلاغة، ويعرف الغريب، ويتبحّر في اللغة، فليقرأ كتاب كاروند... فهذه الفرس ورسائلها وخطبها وألفاظها ومعانيها، وهذه يونان ورسائلها وخطبها وعللها وحكمها، وهذه كتبها في المنطق التي قد جعلتها الحكماء بها تعرف السّقم من الصّحة، والخطأ من الصواب، وهذه كتب الهند في حكمها وأسرارها وسيرها وعللها. فمن قرأ

(1) عباس- ملامح يونانية في الأدب العربي: 23.
(2) الجاحظ- الحيوان: 1/74.

هذه الكتب، وعرف غور تلك العقول وغرائب تلك الحكم، عرف أين البيان والبلاغة، وأين تكاملت تلك الصّناعة».[1] من خلال هذا النص يتضح أن الجاحظ قد أطلع على ثقافات الشعوب الأخرى واستوعب ثقافاتها، لأن الجاحظ كما يتضح من سيرة حياته كان يقرأ كل مايقع عليه بصره، حتى بلغ من شغفه للمطالعة وحبه للعلم أنه كان يكتري دكاكين الورّاقين ويبيت فيها للقراءة والإطلاع، فتكوّن له رصيد ثقافي كبير، وقد أثر فيمن جاء بعده من الكتاب فتبنوا بعض أفكاره، وخاصة رأيه في أن العرب أرباب البيان وسادة البلاغة والفصاحة، فذهب صاحب الإمتاع والمؤانسة إلى ماذهب إليه الجاحظ، وفي هذا الشأن يقول: «بأن للفرس السياسة والآداب والحدود، والرسوم، وللروم العلم والحكمة، وللهند الفكر والروية والسحر والأناة وللترك الشجاعة والاقدام، وللزنج الصبر والكد والفرح، وللعرب النجدة والقرى والوفاء والبلاء والجود والذمام والخطابة والبيان. »[2] وفي غمرة عصر الترجمة والاهتمام المفرط بها يقول الجاحظ: إن «الشعر لايستطاع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حوّل تقطع نظمه وبطل وزنه، وذهب حسنه، وسقط موضع التعجب».[3] قد يكون الجاحظ اتخذ هذا الموقف من ترجمة الشعر بناء على اطلاعه وفهمه العميق، لما يتميز به الشعر من حساسية، ومايتمتع به من خصوصيات، لأن النماذج الشعرية المترجمة مهما كان مستوى جودتها غالباً ماتفقد نضارتها وحسنها

---

(1) الجاحظ- البيان والتبيين: 3/ 13-14.

(2) التوحيدي، أبو حيان 1953- الإمتاع والمؤانسة. تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين. ط2، القاهرة: 1/74.

(3) الجاحظ- الحيوان: 1/75.

وروعتها وخصوصيتها التي تكتسبها من اللغة الأصلية. وهناك احتمال في أن ماذهب إليه الجاحظ في اتخاذه هذا الموقف قد يكون مبنياً على خلفية يهدف بها إلى الدفاع عن العرب ضد الشعوبيين الذين يحتقرون كل ماهو عربي وينكرون دور العرب في بناء الحضارة وإسهامهم في تقدّم الإنسانية، لا لشيء إلاّ لتعصبهم الأعمى ونكرانهم ماللعرب عليهم من فضل.

وقد ظلّت مقولة الجاحظ منسحبة على مدى طويل من الزمان فهذ ابو سليمان المنطقي في القرن الرابع يكاد يكرر ماقاله الجاحظ إذ يقول: «ومعلوم أن أكثر رونق الشعر ومائه يذهب عند النقل، وجمل معانيه يتداخلها الخلل عند تغيير ديباجته».[1]

ولم يقف رأي النقاد الذين جاؤوا بعد الجاحظ حائلاً دون حركة الترجمة، بل أصبح حجة يدافع بها المترجمون عن أنفسهم إذا افتقدت ترجماتهم رونقها ونضارتها، أو كانت ثقافة المترجم ضحلة وغير عميقة في إحدى اللغتين المترجم لها أو عنها. ولذلك أولى المنصور وغيره الترجمة عناية فائقة، وأجزلوا في سبيلها العطاء للقائمين بأمرها كابن المقفع، وسهل بن نوبخت، وجورجيس بن بختيشوع وفي عهد المأمون بلغت الترجمة عهدها الذهبي.

يقول ابن النديم: «فإن المأمون كان بينه وبين ملك الروم مراسلات، وقد استظهر عليه المأمون فكتب إلى ملك الروم يسأله الإذن في إيفاد ما مختار من العلوم القديمة المخزونة المدّخرة ببلد الروم، فأجاب ذلك بعد

---

(1) المنطقي- منتخب صوان الحكمة: 71.

امتناع، فأخرج المأمون لذلك جماعة، منهم الحجاج ابن مطر وابن البطريق وسلم صاحب بيت الحكمة وغيرهم، فأخذوا مما وجدوا مااختاروا، فلما حملوه إليه أمرهم بنقله فنقل. وقد قيل إنّ يوحنّا بن ماسويه ممن نفذ إلى بلد الروم قال محمد بن اسحاق ممن عني بإخراج الكتب من بلد الروم محمد وأحمد والحسن بنو شاكر المنجم... وبذلوا الرغائب وانفذوا حنين بن اسحاق وغيره إلى بلد الروم فجاؤوهم بطرائف الكتب، وغرائب المصنفات في الفلسفة والهندسة والموسيقى والإرثماطيقي والطب.»[1] وهذا الخبر أو هذه الأخبار تؤكد مدى انفتاح الحضارة العرب- في العصر العباسي الأول- على ثقافات الشعوب الأخرى، وكان لحركة الترجمة أثرها في ازدهار الفكر والثقافة في هذه المرحلة، ولم يكتف العرب المسلمون في هذا العصر بالترجمة عن الروم بل ترجموا كثيراً من آثار الهند وآثار اليونان وكتب الفرس وسوى ذلك. وكانت هذه الكتب المترجمة في مختلف العلوم والفنون. وكتاب الفهرست لابن النديم يزخر بأسماء المؤلفين والمترجمين، والكتب المترجمة إلى العربية[2] وقد أسهم الإسلام في عملية امتزاج الثقافات الأجنبية، «فإن من أسلم من الأمم الأخرى... يرى أن لايكمل دينه، ولايقوى إيمانه، إلاّ إذا قرأ القرآن ودرسه، فكان ذلك يدعوه إلى تعلّم العربية، والتثقف بآدابها، وبذلك يجمع بين ثقافته القومية والثقافة العربية، وفي هذا مزج لثقافتين، وجمع بين عقليتين...»[3] وقد ثقف الفكر العربي ثقافات الشعوب الأخرى وتمثلها وأضاف إليها إضافات

(1) ابن النديم 1964- الفهرست. نشر غوستاف فلوجل، مكتبة خياط، بيروت، لبنان: 243.

(2) المصدر نفسه: 241-318.

(3) أمين- ضحى الإسلام: 1/407.

باهرة، واستعان علماء الكلام بهذه الفلسفة في فهم أمور الدين، كمسألة صفات الله تعالى، وخلق القرآن، والجبر والاختيار وغيرها... وقد جرهم هذا البحث إلى قضايا الجوهر والعرض، والحركة والسكون، وبعضهم حاول التوفيق بين نظريات الفلسفة، وحقائق الدين.[1] وقد تعددت مصار الترجمات إلى العربية وكتاب «الفهرست»[2] يزخر بأسماء المترجمين والنقلة من مختلف الثقافات والالسن الى العربية، وفي كتاب «تاريخ التمدن الاسلامي»[3] الكتب المترجمة عن الفارسية والهندية واليونانية وغيرها، في علوم وفنون مختلفة، وكذلك في كتاب «عصر المأمون».[4]

ولم يتوقف النشاط الثقافي في هذه المرحلة عند حدود النقل، بل تجاوز ذلك إلى التأليف في علم النحو واللغة، ولجأ بعضهم إلى انتخاب الأشعار، فظهرت المفضليات، والأصمعيات، والجمهرة، وظهرت كتب الأخبار، والأدب. وقد ساعد على ذلك انتشار الورق في أرجاء الخلافة.

ب- أثر المعتزلة في الفكر والأدب:

كان للمعتزلة دور هام في الحياة الثقافية، فقد كانت هذه الفرقة تجادل وتناظر الفرق الأخرى، وتسعى إلى إشاعة منهج في البحث لمعالجة القضايا الفكرية، وكان الخليفة المأمون سنداً قويًا لهذه الفرقة خاصة عندما تبنى فكرها وقاد حركتها. وكان لهذه الظاهرة الثقافية أثرها الواضح في أدب

(1) حجاب- معالم الشعر وأعلامه في العصر العباسي الأول: 30.
(2) ابن النديم- الفهرست: 243-360.
(3) زيدان، جرجي- تاريخ التمدن الإسلامي: 3/171-182.
(4) رفاعي- عصر المأمون: 1/381-395.

العصر العباسي الأول، حيث استعمل الشعراء ألفاظاً ومصطلحات كلامية، وفلسفية، وفلكية، وغيرها.

لقد عرف فكر المعتزلة أطواراً مختلفة في نشأته وتطوره، واختلف الدارسون في مسألة نشأة هذا الاتجاه، ولكن أغلبهم رأى في قول الشهرستاني مرتكزاً للدلالة على نشأة الفكر المعتزلي، يقول الشهرستاني دخل رجل على الحسن البصري سائلاً إياه: «ياإمام الدين، لقد ظهرت في زماننا جماعة يكفرون أصحاب الكبائر. والكبيرة عندهم كفر يخرج به عن الملة، وهم وعيدية الخوارج. وجماعة يرجئون أصحاب الكبائر. والكبيرة عندهم لاتضر مع الإيمان، بل العمل على مذهبهم ليس ركناً من الإيمان. ولايضر مع الإيمان معصية، كما لاينفع مع الكفر طاعة، وهم مرجئة الأمة، فكيف تحكم لنا في ذلك اعتقاداً.

فتفكر الحسن في ذلك، وقبل أن يجيب قال واصل بن عطاء: أنا لا أقول إن صاحب الكبيرة مؤمن مطلقاً، ولا كافر مطلقاً، بل هو في منزلة بين المنزلتين: لامؤمن ولاكافر. ثم قام واعتزل إلى إسطوانة من إسطوانات المسجد يقرر ماأجاب به على جماعة من أصحاب الحسن. فقال الحسن: اعتزل عنّا واصل فسمى هو وأصحابة معتزلة.»[1]

ومن الذين سايروا الشهرستاني في نشأة المعتزلة وقالوا: بنسبتها إلى واصل بن عطاء، مذهباً وتسمية، زهدي جار الله في كتابه «المعتزلة»[2]، وعبد الحكيم بلبع في كتابه «أدب المعتزلة إلى نهاية القرن الرابع

(1) الشهرستاني 1975- الملل والنحل. تحقيق محمد سيد كيلاني، دار المعرفة، بيروت، لبنان: 48/1.

(2) جار الله، زهدي 1974- المعتزلة. الدار الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت: 17/1 ومابعدها.

الهجري»،[1] وحسين مروة في كتابه «النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية»[2]. أما الفريق الآخر والذي لم يأخذ أصحابه بهذا الرأي، فهم محمد عمارة في كتابه «الإسلام وفلسفة الحكم: الخلافة ونشأة الأحزاب السياسية»[3] وفي كتابه هذا يقف من نشأة المعتزلة موقفاً مخالفاً، للشهرستاني ومن تبعه، ويرى أن واصلاً أخذ الاعتزال عن أبي هاشم عبد الله بن محمد بن الحنفية، أي أن الإعتزال لم يكن مجرد موقف عابر بل هو مذهب فكري نشأ على يد أبي هاشم عبد الله بن محمد، ثم أصّله وأسس دعائمه تلميذه واصل بن عطاء. وههنا يقول محمد عمارة: «أخذ واصل بن عطاء عن أبي هاشم عبد الله بن محمد بن الحنفية حتى قال عنه القاضي عبد الجبار: لقد كان واصل كتاباً صنّفه أبو هاشم».[4] ويرى علي سامي النشار أن واصلاً كان نتاج ثلاثة أئمة، أولهم معتزلي بحث، هو أبو هاشم، والثاي مرجئي، وهو أخوه الحسن بن محمد بن الحنفية، والثالث هو الحسن البصري.[5].

ولعل علي سامي النشار قارب الحقيقة برأيه هذا، لأن محاولة ربط نشأة فكرية ذات اتجاهات متنوعة، إلى فرد من الأفراد، تبدو محاولة تعسفية، ونضيف إلى رأي سامي النشار مايؤكد أن حركة المعتزلة ليست معزولة عن الإطار التاريخي العام، ونشأتها لم تكن على يد واصل وحده، بل أسهم

---

(1) بلبع، عبد الحكيم 1969- أدب المعتزلة. دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة: 117/1.

(2) مروة، حسين- النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية: 1/ 236-237.

(3) عمارة، محمد 1979- الإسلام وفلسفة الحكم، الخلافة ونشأة الأحزاب السياسية. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت:200.

(4) المرجع نفسه: 200.

(5) النشار، على سامي 1971- نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام. ط5، دار المعارف، القاهرة: 535/3.

في تأسيس هذا الإتجاه الفكري أفراد كثر اعتقدوا ببعض معتقداته ولكنهم لم يكونوا معتزلين بالمعنى الحرفي لمفهوم الإعتزال. ومن هؤلاء: الجعد بن درهم الذي قتله خالد بن عبد الله القسري والي العراق لهشام بن عبد الملك، وقد نسب بعض المؤرخين إلى الجعدي اعتقاداً مبدئياً بنفي الصفات.[1] والمغيرة بن سعيد العجلي الذي قتله خالد نفسه نتيجة اعتقاده بخلق القرآن.[2] وجهم بن صفوان[3] وإليه تنسب الجهمية، وقد قال بنفي الصفات، وخلق القرآن، وأنكر رؤية الله، ودعا إلى الأخذ بالعقل قبل النقل، وقتل في أواخر الدولة الأموية.. وكان لغيلان الدمشقي دور هام في ظهور الإتجاه القدري في الفكر الإسلامي.[4] واشتهر بالقدر من متكلمي المسلمين معبد الجهني وعمرو بن عبيد الذي قال بحرية الإرادة[5] وكان لجميع هذه التيارات الفكرية أثرها المباشر وغير المباشر -أحياناً- في القصيدة العربية في العصر العباسي الأول.

لقد سخّر المعتزلة أدبهم في الدعوة إلى مذهبهم الفكري، والرّد على مخالفيهم من أصحاب الملل والنحل الأخرى، كالمرجئة والخوارج، وبعض الفقهاء المسلمين، والمتصوفة، وتشتمل كتاباتهم النثرية والشعرية على براعة كلامية، ومقدرة بلاغية، كادوا ينفردون بها دون غيرهم، وتزخر نصوصهم بالحجاج العقلي، والدعوة إلى تمجيد العقل، والتمرد على التقليد، وفي ذلك يقول بشر بن المعتمر من قصيدة مطلعها:[6]

---

(1) جار الله- المعتزلة: 33.

(2) المرجع نفسه: 33.

(3) الشهرستاني- الملل والنحل: 88/1.

(4) المرجع نفسه: 86/1.

(5) جار الله، زهدي- المعتزلة: 35/1.

(6) الجاحظ- الحيوان: 291/6-297.

ماترى العالم ذا حشوة ... يقصر عنها عدد القطر

ويقول فيها:

والعبد كالحرّ وإن ساء ... والأبغث الأغثر كالصّقر

لكنّهم في الدّين أيدي سبا ... تفاوتوا في الرأي والقدر

قد غمر التقليد أحلامهم ... فناصبوا القياس ذا السّبر

فافهم كلامي واصطبر ساعة ... فإنّما النجح مع الصبر

وانظر إلى الدّنيا بعين امرئ ... يكره أن يجري ولايدري

وكان بشر بن المعتمر يدعو إلى فتح المجال أمام العقل ليتدبر الأمور الإلهية، وإعطائه فرصة البحث والتنقيب، ومن ثمّ اتخاذ القرار، ومايمكن الإشارة إليه هو أن المعتزلة رأوا في العقل قدرة كبيرة على الهداية إلى ماورد في النص القرآني، ومن ثم التمييز بين الخير والشر، وكانوا يرون في العقل وسيلة توصلهم إلى الإيمان العميق بالشريعة، وقد كان المعتزلة مظهراً من مظاهر النسق المعرفي في العصر العباسي الأول، يقول أحمد أمين: كان النظّام أبعد مايكون عن الخرافات، فقد كان ينكر ماكان يسمع من أحاديث الشعراء القدامى عن الجن والغيلان والسعالى وماأشبه، وكان يفسر ذلك تفسيراً نفسياً علمياً دقيقاً.[1] ويعد صفوان الأنصاري من شعراء المعتزلة الكبار، لما له من شعر في الإشادة بمذهب الإعتزال، فهو يقول:[2]

(1) أمين، أحمد- ضحى الإسلام: 3/112-113.
(2) الجاحظ- البيان والتبيين: 1/25-26.

تلقّب بالغــزّال واحــد عــصــره فمن لليتامى والقبيل المكاثـر

ومــن لحـروري وآخــر رافــضٍ وآخـر مـرجـي وآخـر جـائـرِ

وأمـر بمعروف وإنــكـار مــنــكـر وتحصين دين الله من كـل كـافر

يصيبون فضل القول في كل موطن كما طبقت في العظم مدية جازر

تراهم كأن الطير فـوق رؤوسـهـم على عـمّة مـعروفة في المعاشر

وسـيماهـم معروفة فـي وجوهـهـم وفي المشي حُجّاجاً وفوق الأباعر

وفـي ركعة تأتي عـلى الليـل كـلّـه وظاهر قـول فـي مـثـال الضمائر

هكذا يشيد صفوان بالمعتزلة ودفاعهم عن الدين، ووقوفهم في وجه المرجئة والخوارج والرافضة وأمرهم بالمعروف ونهيهم عن المنكر، وقيامهم الليل، وصدقهم في أقوالهم وأفعالهم وعقيدتهم.

ولسليمان الأعمى أخو مسلم بن الوليد الأنصاري قصيدة في الرّد على بشار بن برد الذي ذهب إلى القول بأن إبليس مخلوق من نار وآدم مخلوق من طين، والنار أفضل من التراب، يقول:[1]

لابدّ للأرض إنّ طابتْ وإنْ خَبُثت من أن تُحيل إليه كلَّ مغروسِ

ولصفوان الأنصاري قصيدة في الرّد على بشار ضمنها جميع مزايا الأرض المادية والمعنوية، ويحاول من خلال ذلك تفنيد ماذهب إليه بشار، بل تراه يتجاوز حدود الرّد المباشر على بشار، إلى الردّ على أصحاب النحل التي استقى منها بشار آراءه المذهبية، يقول في مستهل قصيدته:[2]

(1) أبو نواس- ديوانه: 232.

(2) الجاحظ- البيان والتبيين: 27/1.

زعمتَ بأنّ النّار أكرم عنصراً وفي الأرض تحيا بالحجارة والزّندِ
وتُخلق في أرحامها وأرومها أعاجيب لاتُحصى بخط ولاعقدِ
وفي القعر من لج البحار منافع من اللؤلؤ المكنون والنبر والورد
كذلك سرّ الأرض في البحر كلّه وفي الغيضة الغناء والجبل الصلدِ

وشعر المعتزلة على قلّته، يجسّد رؤيتهم للوجود، ويمثل عقيدتهم أصدق تمثيل، وهو لايخلو من مسحة جمالية وفنية في تشكيله اللغوي والبلاغي، وقد استطاع المعتزلة أن يؤثّروا في حركة الشعر في العصر العباسي الأول، ولعلّ تأثيرهم في شعر هذه المرحلة لم يكن قسريًا، ولم يتقصده الشّعراء، خاصة أولئك الذين عاصروا مذهب الإعتزال، واطلعوا على مبادئه، وقد عاصر أبو نواس المعتزلة وضمّن بعض مقولاتهم في شعره، يقول:[1]

وذات خدٍّ مُوردْ فتّانة المتَجرَّدْ
تأمّلَ النّاسُ فيها محاسنا ليس تنفدْ
الحسنُ في كلّ جزء منها مُعادٌ مردّدْ
فبعضه في انتهاءٍ وبعضُهُ يَتَولَّدْ
وكلما عُدْتَ فيه يكونُ بالعَوْدِ أحمدْ

وأبو نواس يضمّن أبياته فكرة «التناهي» و«فكرة التولد» وهما من صميم الرؤية المعتزلية، ولكن الشاعر استخدمهما في سياق جديد، فأضفى على مقطعته مسحة من الجمال والفن، ومنحها غنى في دلالاتها الفنية والفكرية، هذا بالإضافة إلى ماتتضمنه اللفظتان من طباق.

(1) أبو نواس- ديوانه: 232.

جـ- الدراسات القرآنية وأثرها في القصيدة العربية:

لقد نشطت الدراسات القرآنية في العصر العباسي الأول، وكانت وراء ظهورها عوامل كثيرة اجتماعية وسياسية وثقافية، ولكن لم يصل إلينا من هذه الدراسات سوى كتاب «معاني القرآن»[1] للفراء (144-207هـ)، ،وكتاب «مجاز القرآن»[2] لأبي عبيدة(210)، وهناك بعض المخطوطات مازالت متناثرة هنا وهناك تنتظر من ينفض عنها غبار السنين ويقدمها إلى المكتبة العربية محققة مطبوعة فلعلها تسهم في إضاءة بعض الجوانب المعتمة من تراث المرحلةالعباسية في عصرها الأول.

أولت هاتات الدراستان جانب الموازنة أو «المقارنة» بين النص القرآني، والقول الشعري عناية كبيرة، وكان الهدف من وراء هذا الاهتمام هو تدعيم الحجة اللغوية، والقاعدة النحوية، والرأي النقدي، وتوضيح دلالات الآيات، ومعاني الألفاظ، ومن هنا كان النص الشعري يأتي في أغلب الأحيان شاهداً، يدّعم وجهة نظر الدارس فيما يذهب إليه من تفسير للآيات القرآنية وشرحها وإعرابها،. وأحياناً يكون اللفظ القرآني مفرداً مدار اهتمام الدارس فينتقي له الشاهد المناسب من الشعر أو كلام العرب وأمثالهم.

ولم يقتصر انتقاء الفراء وأبي عبيدة للنماذج الشعرية على مرحلة محددة من تاريخ الشعر العربي، بل نجد لهما شواهد شعرية جاهلية، وشواهد إسلامية، وشواهد أموية، وأحياناً شواهد عباسية ولكنها نادرة،

---

(1) الفراء، أبو زكريا يحي بن زياد 1980- معاني القرآن. تحقيق أحمد يوسف النجاتي، ومحمد علي النجار. ط2، عالم الكتب، بيروت، ثلاثة أجزاء.

(2) أبو عبيدة، معمر بن المثنى التيمي 1981- مجاز القرآن. تحقيق محمد فؤاد سزكين ط2، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، (جزآن).

ولعلّ ذلك كان نتيجة لطبيعة الدراسات التي قاما بها، أو نتيجة لخلو الشاهد في شعر المرحلة العباسية، ولا نعزو قلّة الشواهد الشعرية العباسية لموقفهما المحافظ من حركة الشعر في عصرهما، لأن محتوى الدراستين ينم على فكر متحرر، وثقافة واسعة، وإدراك عميق لجوهر اللغة، ويكفي أنهما لم يجعلا المقياس الأخلاقي واحداً من المقاييس التي استعملاها في انتقاء الشواهد.

لقد درس الفراء اللغة القرآنية بمستوياتها المختلفة: درس الأسلوب القرآني من خلال الآيات، وفصّل القول في تراكيبها وصياغاتها ونظمها، ثم تناول إعرابها وتفسيرها لغوياً ونحوياً وفنياً، وكان يأتي بالشاهد الشعري ليدعّم رأيه في مختلف المسائل التي يثيرها، وفي أحيان كثيرة كان يدرس الشاهد الشعري دراسة مستفيضة، فلا يكتفي بذكره دون أن يبيّن مواطن الجودة أو النقص فيه، وإليك نموذجاً من دراسته لآية من الذكر الحكيم: يقول عزّ وجلّ: «ولاتَلبِسُوا الحقّ بالباطل وتَكتُمُوا الحقّ وأنتم تعلمونَ»[1] إن شئت جعلت «وتكتموا» في موضع جزم، تريد به: ولاتلبسوا الحقّ بالباطل ولاتكتموا الحقّ، فتلقى «لا» لمجيئها في أول الكلام. وفي قراءة أبّي: «ولاتكونوا أوّل كافر به وتشتروا بآياتي ثمناً قليلاً». فهذا دليل على أن الجزم في قوله «ولاتكتموا الحقّ» مستقيم صواب، ومثله: «ولاتأكلوا أموالكم بينكم بالباطل وتدلوا بها إلى الحكّام.»[2] وكذلك قوله: «ياأيّها الذّين آمنوا لا تخونوا الله والرّسول وتَخُونُوا أماناتكم وأنتم تعلمونَ.»[3] وإن شئت جعلت هذه الأحرف

(1) القرآن الكريم- سورة البقرة. الآية: 42.
(2) القرآن الكريم- سورة البقرة. الآية 188.
(1) المصدر نفسه- سورة الأنفال. الآية 27.

المعطوفة بالواو نصباً على مايقول النحويون من الصَّرف، فإن قلت: ومالصَّرف؟ قلت: أن تأتي بالواو معطوفة على كلام في أوّله حادثة لاتستقيم إعادتها على ما عُطف عليها، فإذا كان كذلك فهو الصَّرف، كقول الشاعر:[1] (من الكامل)

لاتنه عنْ خُلُقٍ وتأتي مثْله عارٌ عليكَ إذا فعلتَ عظيمُ

ألا ترى أنه لا يجوز إعادة «لا» في «تأتي مثله» فلذلك سمّي صرفاً إذا كان معطوفًا، ولم يستقم أن يعاد فيه الحادث الذي قبله، ومثله من الأسماء التي نصبتها العرب وهي معطوفة على مرفوع قولهم: لو تركت والأسد لأكلك، ولو خلّيتَ ورأيكَ لَضَلَلْتَ. لمّا لم يحسن في الثاني أن تقول: لو تركت وترك رأيك لضللت، تهيبوا أن يعطفوا حرفاً لايستقيم فيه ماحدث في الذي قبله. قال: فإنّ العرب تُجيزُ الرّفع، لو ترك عبد الله والأسد لأكله، فهل يجوز في الأفاعيل التي نصبت بالواو على الصَّرف أن تكون مردودة على ماقبلها وفيها معنى الصَّرف؟ قلت: نعم، العرب تقول: لست لأبي إن لم أقتلك أو تذهب نفسي، ويقولون: والله لأضربنّك أو تسبقنّي في الأرض، فهذا مردود على أول الكلام، ومعناه الصَّرف، لأنّه لايجوز على الثاني إعادة الجزم بلم، ولا إعادة اليمين على والله لتسبقّني،، فتجد ذلك إذا امتحنت الكلام. والصَّرف في غير لا «كثير إلاّ أنّا أخّرنا ذكره حتى تأتي مواضعه.»[2] هكذا يدرس الفراء النص القرآني، وهكذا يدل على فهمه للنص فيورد الشواهد نثراً وشعراً وأحياناً يفسّر النص بالنص من القرآن نفسه، أما عن قضية تأثير هذه الدراسة في الشعر

---

(1) ينسب البيت للأخطل في كتاب سيبويه: 324/1 (باب الواو) ويروى لأبي الأسود الدؤلي في قصيدة طويلة

(2) الفراء- معاني القرآن: 34/1.

العباسي، فيمكن ردّها إلى عدة أسباب أهمها: كثرة الشواهد الشعرية في ثنايا الكتاب وسلامة تركيبها اللغوي، ودقة دلالاتها، وجمال تكوينها الشعري والفني، وعدم التقيّد عند إيراد هذه الشواهد بمرحلة واحدة [1] كل ذلك فتح المجال واسعاً أمام الشعراء لأن يطلعوا على جماليات النص القرآني ومعانيه ودلالاته، وأن يدركوا تكوينه البلاغي وسحرهُ البياني. وأسهم ذلك في دفع الحركة الثقافية الإبداعية في المجتمع العباسي، وفتح آفاقاً واسعة للشعر.

اتجه أبو عبيدة في فهم النصوص القرآنية اتجاهاً خاصاً، وساعده على هذا التفرّد في المنهج ثقافته الواسعة، وحريته في فهم النصوص، ونظرته الخاصة إلى نص القرآن، ومما امتاز به أبو عبيدة في تفسيره أنه «لم يتقيّد بالقيود التي كانت المدرستان البصرية والكوفية تضعانها لفهم النصوص العربية، لأن هاتين المدرستين كانتا في دور التكوين، وبهذا نجا أبو عبيدة من أن يخضع لقواعدهما، وقد عني- في ضوء هذا التحرر- بالناحية اللغوية في القرآن، وأكثر من الاستشهاد على الآيات بالشعر العربي»[2] وقد تجاوزت الشواهد الشعرية في كتاب «مجاز القرآن» الألف ومئة

(1) نورد على سبيل المثال بعضاً مما ذكره الفرّاء من شواهد لمختلف المراحل:
العهد الجاهلي: 26/1، 27، 33، 37، 42، 55، 56، 61، 87، 2/ 50، 70، 268/3.
العهد الإسلامي: 21/1، 22، 146، 173، 68/2.
العهد الأموي: 8/1،، 27، 34، 58، 26، 72، 99، 150، 151، 22/2، 37، 38، 43، 74، 81، 194، 120/3، 300.
العهد العباسي: 4/1، 80، 90، 75/2.
(2) أبو عبيدة- مجاز القرآن. (المقدمة): 19/1.

(1100) شاهد. ودرس أبو عبيدة في كتابه طرق استخدام المجاز في اللغة القرآنية، ويمكن أن نعدّ كتابه بمثابة دراسة تمهيدية للنقد الفني والبلاغي الذي يعني بدراسة التكوين الشعري وطرق التشكيل اللغوي في النصوص الأدبية، ويتجلى لنا في ضوء ماتقدّم، أن الدراسات القرآنية قد مهدّت الطريق للقصيدة العربية في العصر العباسي الأول فكان ماوصلت إليه من تطور فني وليد حركة ثقافية شمولية، كانت الدراسات القرآنية إحدى معالمها ، هذه الدراسات التي تنبّهت إلى شعرية اللغة العربية في النص القرآني وفي النص الشعري، وكانت القصيدة العربية في المرحلة العباسية تحاول أن تجعل من بلاغتها وجماليات أسلوبها شبيهة ببلاغة النصوص القرآنية، وجمالياتها البيانية والبديعية، ولكن شعراء المرحلة لم يقلدوا القرآن في ذاته ، بل حاولوا أن يصلوا بتجاربهم الشعرية إلى المستوى الفني للنص القرآني، وكانوا يهدفون إلى الخروج عن طور التقليد إلى طور الإبداع، وتحقق لهم ذلك في كثير من الأحيان.

وكما أثر القرآن في القصيدة العربية في المرحلة العباسية فقد أثر «أثراً مباشراً وغير مباشر في تطور النقد، أما الأثر المباشر فبفضل جهود العلماء الذين تعرضوا لأسلوب القرآن وبيان جوانبه البيانية، محاولين إثبات إعجازه البياني بمقارنته بالشعر العربي، وخصائص البيان العربي بصفة عامة، واستخدموا في ذلك الوسائل التي استخدمها نقاد الشعر، بل إن بعض الدراسات القرآنية في القرن الثالث الهجري قد استخدمت المصطلحات البيانية مالم يكن شائعاً حتى ذلك الوقت في دراسات نقد الشعر،... واختلطت مقاييس النقد بالدراسات القرآنية، فاستخدم علماء الإعجاز مصطلحات البديع وأبوابه في كشف بديع أسلوب القرآن للتوصل إلى إعجازه.

والأثر غير المباشر جاء عن طريق أن القرآن رقّق أذواق النقاد، بما جرى به أسلوبه من الصياغة الرائعة والصور الجميلة ذات التشبيهات والاستعارات الرائعة، مما جعل العلماء يستشهدون بصياغته، وتشبيهاته على كل جيد، وصارت شواهد القرآن في مقدمة الشواهد الأدبية في كتب النقد والبلاغة.»[1]

ونخلص مما تقدّم إلى القول بأنّ تأثير القرآن الكريم في الشعر والنقد والبلاغة في العصر العباسي الأول كان تأثيراً كبيراً، وإلى جانب أثر القرآن، قد أثرت الدراسات القرآنية في حركة الشعر العباسي، فأكسبته رقة في الأسلوب، وعمقاً في الرؤية الفنية والجمالية، وأتاحت للشعراء الاطلاع على مافي العربية من غنى بياني، وطاقة فنية مطواعة، وقدرة على الأداء والتعبير والتصوير. وفي «كتاب البديع» أن المحدثين لم يسبقوا إلى فن البديع لأنّ في القرآن والحديث وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم وأشعار المتقدمين لم تخل من البديع، وقد أورد شواهد كثيرة في هذا الشأن[2] ويذكر صاحب الموازنة خبر من ادعى تفرد أبي تمام واختراعه لمذهب جديد في الشعر قال: «أبو تمام انفرد بمذهب اخترعه، وصار فيه أولاً وإماماً متبوعاً، وشهر به حتى قيل: هذا مذهب أبي تمام، وطريقة أبي تمام، وسلك الناس نهجه، واقتفوا أثره، وهذه فضيلة عرى عن مثلها البحتري.[3] »ثم يذكر رأي من قالوا غير ذلك، وأشاروا إلى تأثره بالقرآن والموروث الشعري، قال هؤلاء «ليس الأمر في اختراعه لهذا المذهب على

(1) سلام، محمد زغلول، دت- تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري. طبع منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر:17.

(2) ابن المعتز- كتاب البديع. نشراغناطيوس كراتشوفسكي. دار الحكمة، دمشق: 1-77.

(3) الآمدي- الموازنة: 14/1.

ماوصفتم ولا هو بأول فيه، ولاسابق إليه، بل سلك في ذلك سبيل مسلم، واحتذى حذوه، وأفرط وأسرف وزال عن النهج المعروف، والسّنن المألوف، وعلى أن مسلماً أيضاً غير مبتدع لهذا المذهب، ولاهو أول فيه، ولكنه رأى هذه الأنوع التي وقع عليها اسم البديع،- وهي: الاستعارة والطباق والتجنيس- منثورة متفرقة في أشعار المتقدمين، فقصدها، وأكثر في شعره منها، وهي في كتاب الله عزّ وجل أيضاً موجودة، قال الله تعالى: «واشتعل الرأس شيباً.» وقال تبارك وتعالى: «وآية لهم اللّيل نسلخُ منه النّهارَ» وقال: «واخفض لهما جناح الذل من الرّحمة» فهذا من الاستعارة التي هي مجاز في القرآن»[1] وسوى ذلك كثير في القرآن، والذي نظنه أنّ للقرآن والدّراسات القرآنية أثراً لاينكر في شعر هذه المرحلة.

د- اللغويون والنحاة ومواقفهم من التقليد والتجديد في القصيدة:

لقد كانت العرب تنطق العربية على «سجيتها في صدر إسلامها وماضي جاهليتها»[2] مع اختلاف بسيط في الوضع اللغوي الذي كانت تحياه القبائل العربية قبل مجيء الإسلام، حيث كانت تتعايش أشكال لغوية، تتباين أحياناً في المفردات، والبناء وفي النطق والدلالة، مع انتمائها إلى نظام نحوي وصرفي متجانس واحد.

ولمّا جاء الإسلام ثورة على ماهو سائد إذ كان التوّحد على المستوى العقائدي واللغوي هدفاً من أهدافه، وذلك ليتسنى له إلغاء التباعد

---

(1)الآمدي- الموازنة: 14/1.

(2) الزبيدي، محمد بن الحسين- طبقات النحويين واللغويين. تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، دار المعارف، بمصر:1.

والفروق القائمة بين القبائل والأعراق والشعوب، ولم تكن هذه الدعوة تسعى إلى إيجاد سلوك شخصي واجتماعي جديد فحسب، إنما كانت تهدف إلى لغة تواصل وتعبير واحدة تتمثل في الفصحى، وكانت لغة القرآن هي النموذج اللغوي الذي يشكل اللغة الرسمية للسلطة في مجال الإدارة السياسية والدينية لذلك كانت عملية التعريب تحتل جزءاً هاماً من طموح الدولة الإسلامية، وأقبلت شعوب البلاد المفتوحة- التي اهتدت إلى الإسلام- على تعلم اللغة العربية، لأنها لغة القرآن فأخذت بذلك العربية دلالة قدسية، واكتسبت حصانة ضمنت لها البقاء والاستمرار.

وفي ظل هذا الاتساع الجغرافي للمجتمع الإسلامي وهذا الاختلاط اللغوي والصلات الاجتماعية «جدّت في شؤون المسلمين أحداث غيّرت من الحياة الأدبية واللغوية تغييراً كبيراً في أذهان الناس، فقد وجد قوم يتكلمون العربية تعلّماً لاسليقة، وينقدون العربية صناعة ودراسة، لاجبلة وطبعاً وكلما بعد العهد بالجاهلية خفّت السلقية، وأصبحت ملكة الأدب، وملكة النقد تكتسبان اكتساباً، وكلما بَعُد العهد بالجاهلية قوي الحرص على تنظيم اللغة العربية، وعلى تعرّف كنهها، والبحث في مفرداتها وتراكيبها، وأعاريض الشعر فيها، بحثاً يعتمد على القياس، ووضع القواعد.»[1] وفي العهود التي تلت الجاهلية لم يعد بالإمكان معالجة المسألة الشعرية بمعزل عن المسألة اللغوية، لا لأنّ وسيلة النصّ الشعري هي اللغة، بل لأنّ ماشاع على ألسنة الناس من لحن سواء على مستوى الألفاظ أم التراكيب كان يدعو إلى الاهتمام بعلوم اللغة من نحو وصرف وفروع الدرس اللغوي الأخرى، التي كانت إفرازاً طبيعياً لما ساد المجتمع

(1) إبراهيم طه- تاريخ النقد الأدبي عند العرب: 51.

الإسلامي من تطور خاصة في المجال الثقافي والإداري والاجتماعي وغير ذلك. وكان الأسلوب القرآني مصدراً للقواعد النحوية والصرفية والبلاغية، ثم ساد لغة الشعر والنثر في العصور العربية المختلفة.

ومنذ أواخر العهد الأموي، وبداية العهد العباسي بدأت هيمنة الأنماط اللغوية التقليدية تضعف، وتطورت أنماط لغوية وتعبيرية في المتن الشعري، وذلك بما أضفاه الشعراء من استعمال لصيغ شعرية وأسلوبية خرجت من دائرة التكرار والصيغ الجاهزة «المستهلكة» إلى طور الإبداع الشعري الذي ظهر جلياً في العصر العباسي الأول في نتاج أبي العتاهية ومسلم بن الوليد وبشار بن برد وأبي نواس وأبي تمام وغيرهم من الذين مالوا إلى التجديد والبساطة في الأساليب اللغوية أحياناً، مما جعلهم هدفاً لهجوم أنصار القديم وحماة عمود الشعر[1] والمحافظين من اللغويين والنحاة.

إن مثل هذا التجاوز للموروث الشعري العربي السابق، لم يأت لإلغاء ذلك الرصيد الضخم من التراث الشعري، بل جعله مرتكزاً للإبداع والتجديد على صعيد الأشكال الإيقاعية، والأنماط الأسلوبية، والبناء الفني للقصيدة واستعان الشعراء على هذا التحديد باستعمال أدوات لغوية متنوعة، تجسدت في التشبيه والاستعارة والمجاز وتوليد المعاني وغيرها، مّما يدخل في علم البلاغة وفروعها كالبيان والبديع والمعاني، ومن هنا كانت النظرة إلى الشعر بوعي مخالف، ورؤية مخالفة للفهم السابق للشعر، وهذه النظرة للشعر تبلورت في ظل الظروف والمتغيرات التي حدثت في العصر العباسي الأول.

---

(1) المرزوقي- شرح ديوان الحماسة: 1/9-10.

«ويعتبر اللحن الباعث الأول على تدوين اللغة وجمعها، وعلى استنباط قواعد النحو وتصنيفها ، فقد كانت حوادثه المتتابعة نذير الخطر الذي هبّ على صوته أولو الغيرة على العربية والإسلام»[1] وحمل اللحن القوم على «الاجتهاد لحفظ العربية وتيسير تعلّمها للأعاجم فشرعوا يتكلمون في الإعراب وقواعده حتى تمّ لهم من الزّمن هذا الفن، والذي تجمع عليه المصادر أن النحو نشأ بالبصرة وبها نما واتّسع وتكامل وتفلسف، وأن رؤوسه بنزعتيه كلهم بصريون.»[2] وقد وجد في علم اللغة مذهبان: «مذهب أهل البصيرة [3]، ومذهب أهل الكوفة[4]، وكانت فيه طبقات متعاقبة من رجال المذهبين، فمن متقدمي نحاة البصرة، عنبسة الفيل، وعبد الله بن أبي اسحق الحضرمي، وعيسى بن عمر الثقفي، والخليل بن أحمد وسيبويه، وحماد بن سلمة، والنضر بن شميل، ومن متقدمي نحاة الكوفة، الرؤاسي أستاذهم في النحو، ومعاد الهراء، والكسائي، والفراء، كان هؤلاء النحاة يتتبعون كلام العرب ليستنبطوا منه قواعد النحو، أو وجوه الاشتقاق، أو الأعاريض التي جاء الشعر عليها، وهذا الاستنباط يجرهم بالضرورة إلى نقد الشعر لا من حيث عذوبته أو رقته أو جماله الفني، بل من حيث مخالفته للأصول التي هداهم استقراؤهم إليها في إعراب أو وزن أو قافية»[5] وقد عالج اللغويون والنحاة كثيراً من قضايا الشعر التي لها صلة مباشرة باللغة، وخاصة مايدخل في الصياغة، وقد

(1) الأفغاني، سعيد 1951- في أصول النحو. مطبعة الجامعة السورية. دمشق:6-7.
(2) المرجع نفسه: 134.
(3) المرجع نفسه: 140- 142.
(4) المرجع نفسه: 143-184.
(5) ابراهيم، طه- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، من الجاهلية حتى القرن الرابع الهجري. دار الحكمة، دمشق: 53.

مارس هذا اللون من النقد اللغوي بعض الذواقة للشعر ومنهم عبد الملك بن مروان الذي وجّه نقداً إلى شعر الأعشى الذي كان شاعره المفضل يقول الأعشى: (من المتقارب)

أَتَانِي يُؤَامِرُنِي فِي الصَّبُو ... حِ لَيْـلاً فَقُلْتُ لَهُ غَادِهَا

قال عبد الملك: أساء، ألا قال: هَاتِهَا »[1] وهو هنا يركز على اللفظ دون غيره من الخصائص الفنية الأخرى، وكان لسكينة بنت الحسين إساهامات نقدية ذات طابع لغوي،[2] وقد انشغل اللغويون بلغة الشعر في جميع مستوياتها ، فانصب اهتمامهم على اللفظ من حيث الدلالة والمعنى والمناسبة والمنافرة والاستحسان والاستهجان وكان للشعر عندهم « ألفاظ معروفة وأمثلة مألوفة، لاينبغي للشاعر أن يعدوها ، ولا أن يستعمل غيرها ، كما أنّ الكتاب اصطلحوا على ألفاظ بأعيانها ، سموها الكتابية، لايتجاوزونها إلى سواها ، إلاّ أن يريد الشاعر أن يتظرّف باستعمال لفظ أعجمي، فيستعمله في الندرة، وعلى سبيل الخطرة، كما فعل الأعشى قديماً وأبو نواس حديثاً فلا بأس بذلك. »[3]

نلاحظ في هذا النص إشارة إلى قضية اللغة الشعرية، كلغة ذات أبعاد جمالية وفنية وذات مدلولات تحددها طبيعة المتن الشعري، فاستعمال وحشي الكلام والمهجور منه والعامي المبتذل، كان يعد عيباً من عيوب الشعر التي يجب تجنبها ، ومن هنا كان اللغويون في صراع دائم مع الشعراء الذين مالوا إلى الألفاظ البسيطة والشعبية التي شاعت منذ

---

(1) المرزباني- الموشح: 64.
(2) المصدر نفسه: 254- 246، 252، 263، 265، 266.
(3) ابن رشيق- العمدة: 128/1.

العصر الأموي وانتشرت انتشاراً كبيراً في العصر العباسي الأول،وموقف اللغويين هنا يدل على مدى محافظتهم على خصوصيات لغة الفن ومحاولة تعميق الحواجز بينها وبين لغة الحياة.

كما أشار الغويون إلى تناسب لغة القصيدة مع موضوعها فقصيدة الغزل لها طابعها الخاص: «ولما كان المذهب في الغزل، إنما هو الرقة، واللطافة، والشكل، والدماثة، كان مما يحتاج فيه أن تكون الألفاظ لطيفة مستعذبة، مقبولة غير مستكرهة، فإذا كانت جاسية مستوخمة كان ذلك عيباً، إلاّ أنه لما لم يكن عيباً على الإطلاق، وأمكن أن يكون حسناً، إذا كان يحتاج إلى الخشونة في مواضع مثل ذكر البسالة، والنجدة، والبأس، والمرهبة، كان أحق المواضع التي يكون فيها عيباً الغزل لمنافرته تلك الأحوال.»[1] فموضوعات الشعر هي التي تحدد طبيعة ألفاظ القصيدة، ومايتناسب مع الموضوع ومالا يتناسب، وكان اللغويون يراعون قضية مناسبة الكلام لمقتضى الحال، «سبيل الشاعر إذا مدح ملكاً أن يسلك طريقة الإيضاح... وأن يجعل معانيه جزلة، وألفاظه نقية، غير مبتذلة سوقية.»[2] ولم ينحصر المديح في الملوك فقط بل كان يشتمل العلماء والأمراء والولاة والخلفاء والقبائل، وينتهي المديح عادة إلى الإشادة بالأحساب والأنساب وذم المنافسين والأعداء، كما أشار اللغويون إلى أساليب القصائد وتنوعها حسب أغراضها. «وشعر الشاعر لنفسه وفي مراده وأمور ذاته- من فرح، وغزل، ومكاتبة، ومجون، وخمرية، وماأشبه ذلك- غير شعره في قصائد

(1) ابن رشيق- العمدة: 2/ 128.
(2) قدامة- نقد الشعر: 224- 225.

الحفل التي يقوم بها بين السماطين...»[1] وألزموا الشاعر مقاييس معينّة تتعلّق بما يتناسب وفنون القول الشعري، ومايحتاج إليه الشاعر من «حسن التأتي والسياسة، وعلم مقاصد القول، فإن نسب ذلّ وخضع، وإن مدح أطرى وأسمع، وإن هجا أخل وأوجع، وإن فخر خبّ ووضع، وإن عاتب خفض ورفع، وإن استعطف حنّ ورجع..»[2] ومما عابوه على جرير استعماله «بوزع» في قوله: (من الكامل)

وتقول بوزَعُ قد دببت على العصا ... هلاّ هزئت بغيرنا يابوزع[3]

وبوزع اسم بغيض لايجوز ذكره في الغزل.

كما عابوا على أبي نواس قوله: (من الطويل)

سلامٌ على الدنيا، إذا مافقدتم ... بني برمك من رائحين وغادي[4]

قال أبو عبيدة: «أبو نواس للمحدثين مثل امرىء القيس للمتقدمين وشعره عشرة أنواع وهو مجيد في الكل ومازال العلماء والأشراف يرددون شعره ويتفكهون به ويفضلونه على أشعار القدماء،«وقال أبو عمرو الشيباني: لولا أن أبا نواس أفسد بهذه الأقذار يعني الخمور لاحتججنا به لأنه كان محكم القول لايخطئ»[5] لقد بلغ أبو نواس من الشهرة الأدبية والقدرة الشعرية أن صار شعره متداولاً بين أهل زمانه على جميع مستوياتهم، حتى أن أبا عبيدة اللغوي المحافظ يعترف أن أبا نواس مجيد

(1) المصدر نفسه: 1/199.

(2) ابن رشيق- العمدة: 1/199.

(3) العسكري- الصناعتين: 152.

(4) المصدر نفسه: 146.

(5) البغدادي- خزانة الأدب: 1/168.

في شعره، وأنه للمحدثين مثل امرئ القيس للمتقدمين، وأبو عمرو الشيباني ينطلق في حكمه على أبي نواس من منطلق أخلاقي، ويعتذر عن عدم رواية شعره لأنه يتناول الحديث عن الخمور، وهذا يتنافى والمقاييس الأخلاقية الصارمة التي التزمها أبو عمرو الشيباني، ومع هذا يعترف أن أبا نواس محكم القول لايخطئ.

«وكان أبو عمرو يقول: لقد حسن هذا المولد حتى هممت أن آمر صبياننا بروايته، يعني بذلك شعر جرير والفرزدق، فجعله مولداً بالإضافة إلى شعر الجاهلية والمخضرمين، وكان لا يعد الشعر إلاّ ماكان للمتقدمين»[1] وقد كان النموذج الشعري المكتمل عند اللغويين هو الشعر القديم ومع هذا كانت أحكامهم النقدية في كثير من الأحيان تدل على استجادتهم لشعر المحدثين ولكنهم لايصرحون بذلك حتى يلزموا الشعراء بالاقتداء بالشعر القديم، وكانوا يرون أن «الكلام الذي يستشهد به نوعان شعر وغيره، فقائل الأول قد قسمه العلماء على طبقات أربع (الطبقة الأولى) الشعراء الجاهليون وهم قبل الإسلام كامرئ القيس والأعشى (والثانية) المخضرمون وهم الذين أدركوا الجاهلية والإسلام كلبيد وحسان و(الثالثة) المتقدمون ويقال لهم الإسلاميون وهم الذين كانوا في صدر الإسلام كجرير والفرزدق، (والرابعة) المولّدون، ويقال لهم المحدثون وهم من بعدهم إلى زماننا كبشار وأبي نواس، فالطبقتان الأوليان يستشهد بشعرهما إجماعاً، وأما الثالثة فالصحيح صحة الاستشهاد بكلامها، وقد كان أبو عمرو بن العلاء وعبد الله بن أبي إسحاق والحسن البصري وعبد الله بن شبرمة يلحنّون الفرزدق

---

(1) ابن رشيق- العمدة: 1/90.

والكُميت وذا الرمة وأضرابهم، وكانوا يعدونهم من المولدين، لأنهم كانوا في عصرهم، والمعاصرة حجاب، قال ابن رشيق كل قديم من الشعراء محدث في زمانه بالإضافة إلى ماكان قبله.[1] وفي الاقتراح للجلال السيوطي: أجمعوا أنه لا يحتج بكلام المولدين والمحدثين في اللغة العربية. وفي الكشاف: مايقتضي تخصيص ذلك بغير أئمة اللغة ورواتها فإنه استشهد على مسألة بقول أبي تمام الطائي وأول الشعراء المحدثين بشار بن برد، وقد احتج سيبويه ببعض شعره تقرباً إليه، لأنه كان هجاه لتركه الإحتجاج بشعره، ذكره المرزباني وغيره. ونقل ثعلب عن الأصمعي أنه قال: ختم الشعر بابراهيم بن هرمة وهو آخر الحجج.[2] وقد رفض اللغويون الاحتجاج بشعر الكميت لأنه حضري مولد[3]، ويعد الطرماح كذلك شاعراً مولّداً لم يأخذ من الأعراب ولم يقل الشعر على سليقته وأخذ النحو عن طريق التعلم.[4]

وقد أخذ اللغويون والنحاة عن عمارة بن عقيل، فشاع على الألسن أن الفصاحة ختمت في شعر المحدثين بعمارة بن عقيل الذي " هو أشدّ استواء من شعر جرير، لأن جريرا أسقط في شعره وضعف، وما وجدوا لعمارة سقطة في شعره."[5] وإلى جانب هذا قد تناول اللغويون والنحاة قضية الاتباع والابتكار وربطوها بالشاعرية وهي أن يأت الشاعر بشيء

(1) البغدادي - خزانة الأدب: 1/.
(2) المصدر نفسه: 1/
(3) المرزباني - الموشح302- 311
(4) الأصمعي 1971 - فحولة الشعراء. تحقيق ش. تورّى، تقديم صلاح الدين المنجد، ط1، دار الكتاب الجديد: 20، والموشح: 325-327.
(5) الأصفهاني - الأغاني : 10/ 86.

جديد سواء كان ذلك تشبيها أو مجازا أي معنى مبتكرا لم يسبق إليه، وقد فضل اللغويون امرأ القيس على شعراء الجاهلية لأنه سبق العرب إلى أشياء ابتدعها، استحسنتها العرب واتبعته فيها الشعراء.[1] وأبو عبيدة يفضل ذا الرمة لأنه " قدر من التشبيه على مالم يقدر عليه غيره"[2] وفي هذه الأحكام إشارة إلى فطنة الشعراء إلى العلاقات التي تربط بين الأشياء وهذا ما ذهب إليه محمد بن يزيد المبرد النحوي في قوله:" أحسن الشعر ماقارب فيه القائل إذا شبّه، وأحسن منه ما أصاب به الحقيقة، ونبّه فيه بفطنته على ما يخفى على غيره ، وساقه بوصف قوي واختصار قريب، وعدل فيه عن الإفراط "[3] ولم يكتف اللغويون بهذه الملاحظات، بل اهتموا بتتبع "أغلاط الشعراء النحوية واللغوية، واستعمالاتهم لدلالات الألفاظ تتبعا يدل على اهتمامهم بسلامة القصيدة سلامة تامة في هذه الوجوه، ومن هنا تبرز أهمية ما اشترطوه في الشعر من علم بالنحو واللغة ومعرفة بهما. "[4] ومن نماذج هذا النقد اللغوي قول": ابن أبي اسحاق للفرزدق في مديحه لأمير المؤمنين يزيد بن عبد الملك رضوان الله عليهما: (من البسيط)

مستقبلين شمال الشام- تضربنا بحاصبٍ كنديف القطن منثور
على عمائمنا يُلقىَ، وأرْحُلُنَا على زواحفَ تزجَى، مُخّهارِيرِ

(1) الأصمعي - فحولة الشعراء: 9.
(2) المرزباني- الموشح: 271.
(3) المرزباني - الموشح: 380
(4) بكار- بناء القصيدة في النقد القديم: 146.

أسأت إنما هو (مُخُها رِيرُ) وكذلك قياس النحو في هذا الموضع.

قال يونس: والذي قال جائز حسن- فلما ألحوا على الفرزدق قال:

" على زواحف تُزْجِيهَا مَحَاسِيرْ"

فترك الناس هذا ورجعوا إلى الأول.

وفي ابن أبي اسحاق يقول الفرزدق يهجوه: (من الطويل)

فلو كان عبد الله مولى هجوته ولكّن عبد اللّه مولى مواليا

وأخذ على الفرزدق بيتا في شعره- فقال: أين هذا الذي يجرّ خصييه في المسجد. ألا يصلحه يعني ابن أبي اسحاق، فقال له: لحنت في قولك: (مواليا) وكان ينبغي أن تقول: (مولى موال).[1] وقد أخذ على بشار بن برد استعماله " الوجلى" و"الغزلى" وهي استعمالات لا تعرفها العربية:"لم يسمع من الوجل والغزل"فعلى" وإنما قاسهما بشار، وليس هذا مما يقاس، إنما يعمل فيه بالسماع. "[2] وهذا التعصب للغة كان سمة عامة بالنسبة للغويين، لأنهم لم يتجاوزوا الأخطاء اللغوية التي وقع فيها الشعراء، وذلك حفاظا منهم على سلامة اللغة العربية، وصيانتها مما يلحقه الشعراء بها من أبنية لغوية جديدة، تخالف ما عهدوه وما تربت عليه أذواقهم، وكان محمد بن زياد المشهور بابن الأعرابي يقول:"إنما أشعار هؤلاء المحدثين- مثل أبي نواس وغيره- مثل الريحان يشم يوما ويذوي فيُرْمَى به، وأشعار القدماء مثل المسك والعنبر كلما حركته أزددت

---

(1) الزبيدي - طبقات النحويين واللغويين: 32-33.

(2) المرزباني- الموشح: 384-385 (والأخفش هو الذي أشار إلى هذا الجانب في شعر بشار).

طيباً.»[1] ويسعى ابن الأعرابي من خلال هذا الموقف إلى تحريض الشعراء المحدثين على الحفاظ على قدسية اللغة بعامة، والموروث الشعري بخاصة، ويدعو إلى عدم الحطّ من قيمة الشعر القديم لأنّه مجال استشهاد علماء اللغة لما يتمتع به من فصاحة وبلاغة. ولمّا سمع ابن الأعرابي شعراً لأبي نواس، وسأله المنشد، قال: «أما هذا من أحسن الشعر؟ قال: فقال: بلى، ولكن القديم أحبّ إليّ»[2] وموقف ابن الأعرابي من شعر أبي نواس وبشار فيه كثير من التسامح بينما موقفه من شعر أبي تمام، فقد كان موقفاً محافظاً، ومن تحامله على شعر أبي تمام مايورده الصولي عن أبي عمرو بن أبي الحسن الطوسي، قال: «وجه بي أبي إلى ابن الأعرابي لأقرأ عليه أشعاراً، وكنت معجباً بشعر أبي تمام، فقرأت عليه من أشعار هذيل، ثم قرأت أرجوزة أبي تمام على أنها لبعض شعراء هذيل: (من الرجز)

وعاذلٍ عذلتُه في عذلهِ   فظنّ أنّي جاهلٌ من جَهْلِهِ

حتى أتممتها، فقال: أكتب لي هذه، فكتبتها له، ثم قلت: أحسنة هي؟ قال: ماسمعت بأحسن منها. قلت: إنّها لأبي تمام ، فقال: خرّق خرّق.[3]

وقد وقف بعض اللغويين من شعر المحدثين موقفاً وسطاً، ومنهم أبي حاتم السجستاني ويذكر الصولي أن أبا حاتم سئل عن بعض معاني شعر أبي تمام فقال: «ماأشبّه شعر هذا الرجل إلاّ بثياب مصقلات خلقان، لها روعة وليس لها مفتّش.»[4] ورأي أبي حاتم في شعر أبي تمام يختلف عن

---

(1) المرزباني- الموشح: 384.
(2) المصدر نفسه: 384.
(3) الصولي- أخبار أبي تمام: 175، الآمدي- الموازنة: 22/1.
(4) المصدر نفسه: 244.

رأي بعض اللغويين المحافظين، وموقفه هذا يحدد رؤيته إلى الشعر في زمانه، وهناك فئة من اللغويين قد استحسنت شعر المحدثين، ويمثل هؤلاء الفضل اليزيدي[1]، وعبيد الله بن عبد الله بن طاهر[2] ومحمد بن يزيد المبرد[3]، ومع استجادتهم الشعر المحدث إلاّ أنهم اشترطوا فيه أن يكون موافقاً لمذهب الأقدمين، وكانوا يعتبرون أنه «لافضل لقديم على محدث، ولا لمحدث على قديم إلاّ بالإجادة.»[4] وقد تطورت مواقف اللغويين النقدية مع تطور البيئة العباسية، وأصبحوا يتقبلون الشعر المحدث، ويناقشونه، ويستشهدون به في مجال اللغة والتشبيه والمجاز، وغير ذلك من ضروب البيان والبديع والمعاني، وكان هذا النقد اللغوي والبلاغي يُسْهِمُ في توجيه الحركة الشعرية، ويسعى إلى الحفاظ على سلامة اللغة العربية. يقول الصولي في أخبار أبي تمام: «حدّثني محمد بن يزيد بن عبد الأكبر النحوي. قال: قدم عمارة بن عقيل بغداد، فاجتمع الناس إليه، وكتبوا شعره، وسمعوا منه، وعرضوا عليه الأشعار، فقال له بعضهم: هاهنا شاعر يزعم أنّه أشعر النّاس طُرّاً، ويزعم غيرهم ضدّ ذلك، فقال: أنشدوني له، فأنشدوه: (من الطويل)

غَدَتْ تستجيرُ الدّمع خوفَ نَوى غَدِ ... وعادَ قتاداً عندها كُلُّ مرقَدِ

وأنقذها من غمرة الموت أنّهُ ... صُدودُ فراقٍ لاصدود تعمّدِ

فأجْرى لها الإشفاق دمعاً مورّدا ... من الدّمِ يَجري فوق خدٍّ مورّدِ

(1) المصدر نفسه: 101، 222.

(2) المصدر نفسه: 101، 115، 184

(3) المصدر نفسه: 7، 59، 67، 96، 97، 118، 138، 158، 163، 171، 183، 184، 193، 202، 204، 217.

(4) الخفاجي- سر الفصاحة: 329.

هي البدرُ يغنيها تودّدُ وجهها إلى كلّ من لاقت وإنْ لمْ تَوَدَّدِ

ثمّ قطع المنشد، فقال عمارة: زِدنا من هذا، فوصل وقال: (من الطويل)

ولكنني لم أحو وَفْراً مُجمّعاً ففزت بهِ إلاّ بشمل مُبدّدِ

ولم تعطني الأيّام نوماً مُسكّنًا ألَذُّ به إلاّ بنومٍ مُشرّدِ

فقال عمارة: للّه درّه، لقد تقدم صاحبكم في هذا المعنى جميع من سبقه على كثرة القول فيه، حتّى لحبّب الإغتراب، هيه. فأنشده: (من الطويل)

وطول مقام المرء في الحيّ مُخْلِقٌ لديباجتيهِ فاغتربْ تَتَجَدَّدِ

فإنّي رأيتُ الشّمسَ زِيدتْ مَحَبّةً إلى النّاسِ إذ ليستْ عليهم بسرمدِ

فقال عمارة: كمل واللّه، إن كان الشعر بجودة اللفظ، وحسن المعاني، وإطراد المراد، واستواء الكلام، فصاحبكم هذا أشعر الناس، وإن كان بغيره فلا أدري.»[1] هذا رأي عمارة الذي كان النحويون بالبصرة يأخذون عنه اللغة، في شعر أبي تمام، وهو رأي نقدي لم يجانب فيه صاحبه الصواب، ولم يأخذ برأي اللغويين المحافظين بهذا الشأن، وإذا كان النحويون يأخذون عنه ويثقون به، وهذا رأيه في شعر أبي تمام الذي كان مثار جدل بين النقاد والنحاة واللغويين، فلا بدّ أن يكون لهذا الرأي صداه لدى فئة اللغويين.

هـ- مواقف النقاد من القصيدة المحدثة:

كانت الأحكام النقدية، بصفة عامة، خاضعة لعوامل «التغيّر والتطور في الذوق العام، أو في طبيعة الفن الشعري، أو في المقاييس الأخلاقية

(1) الصولي- أخبار أبي تمام: 59- 61.

التي يستند إليها الشعر أو في العادات، والتقاليد التي يصوّرها أو في المستوى الثقافي، ونوع الثقافة في فترة إثر أخرى أو في مجموعة من القيم على وجه التعميم.»[1] وكانت النماذج الشعرية مدار اهتمام النقاد، فحاول بعض الشعراء تقليدها لأنها وصلت إلى المستوى الفني المكتمل الذي رشحها إليه النقاد المحافظون، ولكن هذا التقليد لم يكن في الجوهر، بل كان في الشكل أي في البناء الفني للقصيدة، وتارة يخرج الشعراء على هذا النمط ليعبّروا عن تجاربهم الفنية الخاصة.

والفصل في مسألة تطور النقد أمر يحتاج إلى التريث خاصة في القرن الثاني الهجري لأن النقاد في هذه الفترة كان يتجاذبهم محوران:

أ- محور محافظ: يطمح إلى وصول الشعر إلى مستوى المثال، والمثال عندهم هو «سموق النماذج الشعرية الجاهلية ثم حركة الإحياء لتلك النماذج في العصر الأموي وبعض العصر العباسي واتخاذها قبلة للجميل أو الرائع من الشعر... (كان ذلك) سبباً في حجب كل حقيقة تطورية عن العيون. ولهذا لم يبدأ الإحساس بالتغيّر والتطور إلاّ حين أخذت بعض الأذواق تتحولّ عن تلك النماذج إلى نماذج جديدة، وحين أخذت المقاييس الأخلاقية والقيم العامة والتقاليد المتبعة تنحني أمام تيارات جديدة أو تصطدم بها، وحين تعددت المنابع الثقافية وتباينت مستوياتها.»[2]

ب- والمحور الثاني: متحرر لا يرفض القديم ولكنه متفتح على الجديد، يتابعه ويشجعه. ويعد الأصمعي عبد الملك بن قريب (122-216هـ) من النقاد الذين استطاعوا أن يخوضوا في ميدان النقد برؤية مختلفة، وتناول

(1) عباس، إحسان- تاريخ النقد الأدبي عند العرب: 14.
(2) المرجع نفسه: 14-15.

للنصوص الشعرية مغاير، لما كان سائداً في العصور الأدبية السابقة، ولكن على كثرة التطورات التي شهدها الشعر في عصره ظلّ التصاقه بالرواية واللغة، ذلك الالتصاق الشديد الذي لم يسمح له أن يرى هذه التطورات أو أن يتمثلها، ولكنه على الرغم من ذلك كله، كان بداية النقد المنظم، لأنه أحسّ ببعض المفارقة التي أخذت تبدو في أفق الحياة الشعرية، غير أنه بدلاً من أن ينظر إلى المشكلة في ضوء تطوّري، ينظر إليها من خلال موقف ثابت، نظر إلى الشاعر- أيّاً كان- فوجده أحد اثنين فهو إما فحل، وإمّا غير فحل، ونظر إلي منبع الشعر فوجده أيضاً واحداً من إثنين إما الخير وإما الشر، وليس بسبب تديّنه قرن الشعر بالشر، ولكن لأن الشر عنده صورة النشاط الدنيوي جملة والشعر ينبع من ذلك النشاط.[1] ومن مميزات نقد الأصمعي أنه فصل بين الشعر والأخلاق والدين عامة، ويرى أن لكل منهما منهجه ومجاله، وهو في آرائه النقدية المقتضبة يلّخص جميع الخصائص التي يتميز بها الشاعر بتصنيفه بين الفحول أو سواهم، ولا نجد في كتابه تفسيراً لمعنى «الفحولة» وقد سأل أبو حاتم أستاذه الأصمعي عن: معنى: «الفحل» فقال له: من كان «له مزية على غيره، كمزيّة الفحل على الحقاق»[2] وقد واكب مصطلح الفحولة في الشعر عندهم مصطلح الإعجاز في القرآن لدى أصحاب الدراسات القرآنية.

ويرى صاحب اللسان أن «فحولة الشعراء هم الذين غلبوا بالهجاء من هاجاهم مثل جرير والفرزدق وأشباههما، وكذلك كل من عارض شاعراً فغلب عليه» لكن هذا التعريف يبدو ناقصاً لأننا نجد الأصمعي يصف بعض الشعراء بالفحولة لغير ماذكره «اللسان» فقد قال: «إن طفيلاً فحل

(2) عباس إحسان- تاريخ النقد الأدبي عند العرب: 14.
(3) الأصمعي- فحولة الشعراء: 9.

لأنه غاية في النعت.»[1] وقال أبو حاتم حدّثنا الأصمعي قال: «حدثنا شيخ من أهل نجد قال:» كان طفيل الغنوي يسمّى في الجاهلية محبّراً لحسن شعره، قال: وطفيل عندي في بعض شعره أشعر من امرئ القيس، الأصمعي يقوله. ثم قال: وقد أخذ طفيل من امرئ القيس شيئاً قال: يقال إن كثيراً من شعر امرئ القيس لصعاليك كانوا معه، قال: وكان عمرو بن قميئة دخل معه الروم إلى قيصر، قال: وكان معاوية بن أبي سفيان يقول: دعوا لي طفيلاً فإن شعره أشبه بشعر الأولين، من زهير، وهو فحل، ثم قال: من العجب أن النابغة لم ينعت فرساً قطّ بشيء إلاّ قوله:

صُفْراً منافرها من الجرجار

قال: ولم يكن النابغة وأوس وزهير يحسنون صفة الخيل، ولكن طفيل غاية في النعت وهو فحل، ثم أنشد له: (من الطويل)

يُراد على فأسِ اللِّجام كأنّما يُرادُ به مِرقَاةُ جِذْعٍ مُشَذَّبِ[2]».

وإن كعب بن سعد الغنوي ليس من الفحول، إلاّ في المرثية، فإنه ليس في الدنيا مثلها.[3] وإن لبيداً ليس بفحل، وإن شعره كأنه طيلسان طبري، يعني أنه جيد الصنعة وليست له حلاوة.[4]... من خلال هذه الأحكام النقدية يمكننا القول: إنّ الأصمعي كان ينظر إلي خاصية الفحولة من خلال جودة الصياغة، وبراعة المعنى، ووفرة الشعر معاً، وشخصيته النقدية

(1) ابن منظور- لسان العرب: (مادة فحل).
-(2) الأصمعي- فحولة الشعراء: 10.
(3) المصدر نفسه: 10.
(4) المصدر نفسه: 15.

متميزة في جملة الأحكام التي أطلقها على عدد كبير من الشعراء الجاهليين والإسلاميين، ولكي يكون الشاعر فحلاً في رأي الأصمعي يجب أن يكون مجاله الثقافي واسعاً، فهو يقول: «لايصير الشاعر في قريض الشعر فحلاً حتى يروي أشعار العرب، ويسمع الأخبار، ويعرف المعاني، وتدور في مسامعه الألفاظ، وأول ذلك أن يعلم العروض ليكون ميزاناً على قوله، والنحو ليصلح به لسانه وليقيم إعرابه، والنسب وأيّام الناس، ليستعين بذلك على معرفة المناقب، والمثالب، وذكرها بمدح أو بذم.»[1]

إن هذا القول الذي نقله ابن رشيق عن الأصمعي، يحدد مفهوم الفحولة في الشعر كما يراها الأصمعي ومن الغريب «أن هذه الفحولة لا تلتبس بروح الفروسية لدى الأصمعي، فليست هي وحسب قوة النفس على الموت حين يعبّر عنها في الشعر، غير أنها اتجهت هذا الاتجاه في المفهوم عند أبي عبيدة، فقد كان إذا سمع شعر قطري بن الفجاءة، قال: هذا الشعر. لا ماتعللون به نفوسكم من أشعار المخنثين. فالفحولة بهذا المعنى ضدّ التخنث وتلك عودة إلى مقياس خلقي ربما لم يقره الأصمعي، وإن كان هناك شبه مابين صفتي التخنث واللين.»[2] والملاحظ أن أغلب الرواة- إلاّ النذر القليل- يعتمدون مقياس القوة في رواية الشعر وتفضيله، ولكن في كثير من الأحيان كانت أذواقهم لا تستقر على حال واحدة، وذلك ما أشار إليه الجاحظ في قوله: «وقد أدركت رواة المسجديّين والمربديّين، ومن لم يرو أشعار المجانين ولصوص الأعراب، ونسيب الأعراب، والأرجاز

---

(1) ابن رشيق- العمدة: 1/197- 198.

(2) إحسان- تاريخ النقد الأدبي عند العرب: 53.

الأعرابيّة القصار، وأشعار اليهود، والأشعار المنصفة، فإنهم كانوا لايعدّونه من الرواة، ثم استبردوا ذلك كلّه، ووقفوا على قصار الحديث والقصائد، والفقر، والنّتف من كلّ شيء. ولقد شهدتهم وماهم على شيء أحرص منهم على نسيب العباس بن الأحنف، فماهو إلاّ أن أورد عليهم خلف الأحمر نسيب الأعراب، فصار زهدهم في شعر العباس بقدر رغبتهم في نسيب الأعراب، ثم رأيتهم منذ سنيّات، ومايروى عندهم نسيب الأعراب إلاّ حدث السنّ قد ابتدأ في طلب الشعر، أو فتيانّي متغزّل.»[1] وهذا التغيّر الذي حدث في أذواق الرواة والنقاد أحياناً، له مايبرره ثقافياً واجتماعياً مادامت هناك عوامل كثيرة تساعد على عدم استقرار الذوق النقدي في البيئة العباسية المتحضرة.

يذكر صاحب الموازنة أن إسحاق بن ابراهيم الموصلي أنشد الأصمعي: (من الخفيف)

هلْ إلى نظرة إليكَ سبيلُ ... فيروّى الصّدى ويشفى الغليلُ

إنّ ماقلّ منك يكثر عندِي ... وكثيرٌ ممّن تُحِبُّ القليلُ

فقال الأصمعي: لمن تنشدني؟ فقال: لبعض الأعراب، قال: والله هذا هو الدّيباج الخسرواني، قال: فإنهما لليلتهما، فقال: لاجرم والله إنّ أثر الصنعة والتكلف بيّن عليهما[2].» ويقال إنه «لما قال له: فإنهما لليلتهما، قال الأصمعي: أفسدتهما.»[3] ثم يروي الآمدي خبراً حول هذا الرأي فيقول: «فالأصمعي في هذا غير ظالم، لإسحاق- مع علمه بالشعر،

---

(1) الجاحظ- البيان والتبيين: 4/ 23.
(2) الآمدي- الموازنة: 1/ 23.
(3) المصدر نفسه: 1/ 24.

وكثرة روايتـه- لاينكر لـه أن يورد مثـل هذا، لأنه يقـوم في النفس أنه قد احتذاه على مثال، وأخذه عن متقدّم، وإنما يستظرف مثله من الأعرابي الذي لا يعولّ إلاّ على طبعه وسليقته.»[1] ومايمكن قوله في هذا المجال، إن المقاييس النقدية في هذه المرحلة كانت مضطربة ولم يكن هناك منهج واضح ومتبع في تناول النصوص الشعرية بالدرس والتحليل والتعليل، وأغلب ماصدر عن نقاد هذه المرحلة كان يحكمه الذوق، الشخصي، ولذلك جاءت أحكامهم مبتسرة وجزئية، وبعيدة عن الأحكام التفصيلية، ويمكن ملاحظة ذلك في النقـد الشعـري الذي صـدر عن النقـاد المحـافظين «من الرواة واللغويين والنحاة» وبخاصة أولئك الذين عدّوا كلّ شعر يخرج فيه صاحبه عن نمط المألوف باطل، لأنه لا يرقى إلى مصّاف الشعر، الذي يمكن تداوله بين الناس، ولعلّنا لا نجانب الحق إذا ماأشرنا إلى النّص الذي أورده صاحب الموازنة سابقـاً، وكيـف استطاع إسحـاق بن ابراهيم الموصلي أن يضلل الأصمعي؟ حينما قال له: «إنه ينشده لبعض الأعراب «فأعجب بالشعر، بل راح يقسم بالعلي القدير على أنّ هذا هو الديباج الخسرواني» ولكنّه مالبث حتى غيّر رأيه، وفتر إعجابه وتبيّن له أن الصنعة والتكلّف ظاهرة على البيتين، وأن صاحبهما أفسدهما لأنه أخبره حقيقة الأمر، وكشف تعصبه إلى القديم، وتحامله على الشعر المحدث. ومع ذلك فإنّنا نجد بين ثنايا كتب النقد القديم لمعات نقدية لايستهان بها، ومواقفهم المحافظة لها مايبررها تاريخياً، لأن الهدف الأساسي من تلك المواقف هو حماية الموروث الشعري لأنه يجسّد مصدراً أصيلاً لنقاء اللغة العربية وصفائها إلى جانب القرآن الكريم.

(1) المصدر نفسه: 1/ 23.

لقد سار النقد بخطى واسعة إلى الأمام في العصر العباسي الأول، واشترك في المناقشة فيه الشعراء، والكتاب، والمتكلمون، وساعدت على النهوض به الخصومة التي شبّت بين المحافظين على عمود الشعر ومن أرادوا التجديد، وقد قال هؤلاء بترك المقدمات التي تتحدث عن الدّمن والأطلال، والرسوم، والسير في الصحراء، وهو التجديد الذي نادى به أبو نواس، واتجه الشعراء إلى العناية بالتشكيل الفني والجمالي للغة الشعر، كما كان يفعل مسلم بن الوليد وأبو تمام وغيرهما. ودارت المنازعات حول تفضيل بعض الشعراء على بعض، وكثرت الموازنات بين المتقدمين منهم والمحدثين، وبين بعض المحدثين وبعضهم الآخر، كما دارت الخصومة كذلك حول بعض الشعراء، ترفعهم طائفة من النقاد وتهبط بهم طائفة أخرى، وظفر النقد الأدبي من ذلك كله بمادة واسعة، من ناحية التعمّق في معرفة مظاهر الجمال وأسبابه، واستنباط القواعد التي يكون عليها سبب وضع شاعر في مكان أرفع من شاعر آخر.[1]

وقد شهد هذا العصر تدوين الآراء والحجج التي أدلى بها أنصار كل شاعر في تقديمه وتفضيله، وهذه الحركة التدوينية أسهمت في وضع أسس نقدية مدونة، ولم يكن التدوين والتأليف أمراً قاصراً على النقد الأدبي وحده، وإنما كان اتجاهاً عاماً شمل جميع المعارف العربية في هذا العصر، ومن الكتب التي ألفت في هذه الفترة وجمعت وصنفت أشعار بعض الجاهليين والإسلاميين كتاب «جمهرة أشعار العرب» لأبي زيد القرشي محمد بن أبي الخطاب، وكتاب «طبقات الشعراء» لمحمد بن سلام

---

(1) بدوي أحمد- أسس النقد الأدبي عند العرب: 10- 11

الجمحي، وكتاب «المفضليات» للمفضل الضّبي بن محمد ابن يعلى الكوفي، وكتاب «الأصمعيات» للأصمعي أبو سعيد عبد الملك بن قريب، وكتاب «السبع الطوال» لحماد بن مسيرة. وقد شهد جمع الشعر في هذا العصر حركة واسعة «ولم يكد يمضي صدر العصر العباسي حتى كان مجموعة ضخمة من المعارف والآداب، بلسان الضاد، من شعر ونثر وخطب وأمثال ونوادر وأخبار وكان للشعر من ذلك أوفى نصيب.»[1] وقد أسهم بعض هؤلاء المؤلفين في حركة النقد التي كانت تواصل سيرها قدماً، فهذا أبو زيد القرشي يعرض في مقدمة «جمهرة أشعار العرب»، مقارنة بين لغة الشعر ولغة القرآن، وتوصل إلى أن القرآن لم يأت بلغة جديدة، فكل مافيه من مجاز وغريب، استعمله العرب في شعرهم، ويدلّ على ذلك بالشواهد من آي القرآن الكريم وأشعار الشعراء الجاهليين، مثل: امرئ القيس، وعمر بن معد يكرب، وزهير، والأعشى، والمتلمس، وغيرهم، كما عرض إلى أوّل من قال الشعر، فروى أشعاراً لآدم، والعمالقة، وإبليس، وعاد وثمود، والملائكة، والجن، وعقّب على مانسب لآدم «الله أعلم أكان ذلك أم لا».[2] وتحدث عن رأي النبي في الشعر، وسماعه إياه، وأشار إلى أقوال بعض العلماء في الشعر والشعراء. ويظل هذا الكتاب من الكتب النقدية القيّمة إذا قوّم من ناحية تأريخيته فهو رائد في زمانه، لولا ماأورده أبو زيد من أشعار على ألسنة الملائكة وإبليس وآدم وعاد وثمود، ولو دلّ على ذلك بمنطق علمي لكان لمقدمته شأن عظيم في مجال النقد.

---

(1) الدقاق عمر- مصادر التراث العربي. دار الشرق، بيروت، لبنان: 34.
(2) القريشي أبو زيد- جمهرة أشعار العرب: 10- 25.

أما الناقد محمد بن سلام الجمحي في كتابه «طبقات فحول الشعراء» فيحاول أن يتصدى إلى «ضروب الانتحال وأسبابه فدوّن في ذلك نظرات، لم يطورها من جاء بعده من النقاد ومؤرخي الأدب العربي.»[1] فمن ذلك قوله: «فلما راجعت العرب رواية الشعر بعد تشاغل العرب عنه بالجهاد والفتوحات، استقلّ بعض العشائر شعر شعرائهم، وماذهب من ذكر وقائعهم، وكان قوم قلّت وقائعهم وأشعارهم وأرادوا أن يلحقوا بمن له الوقائع والأشعار، فقالوا على ألسن شعرائهم، ثم كانت الرّواة بعد، فزادوا في الأشعار (التي قيلت)، وليس يشكل على أهل العلم زيادة (الرواة، ولاماوضعوا)، ولاماوضع المولدون، وإنما عضل بهم أن يقول الرّجل من أهل بادية من ولد الشعراء أو الرجل ليس من ولدهم فيشكل ذلك بعض الأشكال.»[2] ولقد كان حماد الراوية موضع شك وحذر، فكان ابن سلام يحتط في الأخذ عنه، وبلغ به الأمر أن اتهمه في صدق روايته، لأنه كان «ينحل لشعر الرجل غيره، (وينحله غير شعره) ويزيد في الأشعار.»[3] ولقد كان لابن سلام اهتمام كبير بدور الناقد، ونصّ على استقلال النقد الأدبي، واعتبره صناعة يتقنها أهل العلم بها، وقد قسم كتابه إلى خمسة أقسام هي: المقدمة، وقد عرض فيها بعض المسائل النقدية التي كانت تؤرقه، وتحتل مكانة في تفكيره، ثم ذكر طبقات الشعراء الجاهليين، وذكر منهم عشر طبقات في كل طبقة أربعة شعراء، ثم ذكر ثلاث طبقات لشعراء المراثي، وذكر طبقة شعراء القرى العربية، وطبقة شعراء اليهود، وطبقات الشعراء الإسلاميين في عشر طبقات، حتى أواخر العهد الأموي،

(1) إحسان- تاريخ النقد الأدبي عند العرب: 79.
(2) ابن سلام- طبقات فحول الشعراء: 39-40.
(3) المصدر نفسه: 41.

ولكنه لم يعر اهتماماً للشعراء الذين عاصروه، ولم يذكرهم في مؤلفه هذا، وقد كان في كل هذا يتبع منهجاً تاريخياً، وبيئياً في الوقت نفسه، وبهذا يعرض إلى أثر البيئة في شعر الشعراء. وفي العرض التاريخي يحدد التطور الذي حدث في الشعر وماأخذه اللاحق عن السابق من معان وغيرها، كما اعتمد مبدأ الفحولة في التقسيم، وصرح بذلك لدى ذكره شعراء الجاهلية «فاقتصرنا من الفحول المشهورين على أربعين شاعراً «ولكنه لا يستعمل منهج الأصمعي دون تعليل، بل أضاف إليه، ووسعه، وخالفه في كثير من الأحكام، وهو حين يتناول قضية الانتحال يوليها عناية كبيرة على الرغم من أنه أشار إليها كل من خلف الأحمر والمفضل الضبي قبله، ولكنه يشكك حتى في روايتهما أحياناً.[1] ومن منهجه في دراسة قضية الانتحال نورد قوله:

«وعديّ بن زيد كان يسكن الحيرة، ومراكز الرّيف، فلان لسانه، وسهل منطقه، فحمل عليه شعر كثير، وتخليصه شديد، واضطراب فيه خلف(الأحمر) وخلّط فيه المفضّل، فأكثر» وابن سلام في هذه الأحكام النقدية يدعو إلى تناول شعر الشعراء بحذر، لأن الرواة قد نسبوا إلى الشعراء ماليس في شعرهم، حتى أنه أصبح من غير الممكن التمييز بين شعر الشاعر، وشعر غيره، وقد امتلك ابن سلام ثقافة عصره المتنوعة، وكان تلميذاً لكبار الرواة واللغويين أمثال أبي زيد الأنصاري، وخلف الأحمر، وأبي عبيدة، والخليل بن أحمد واضع علم العروض، وغيرهم.[2] وقد أخذ عن هؤلاء وأعاد صياغة ماأخذ فكان له تميّزه وحضوره.

---

(1) ابن سلام- طبقات فحول الشعراء: 6- 25.

(2) المصدر نفسه: 39.

أما موقفه من القصيدة العربية في عصره، أي في العصر العباسي الأول، فإنه موقف محافظ بدليل أنه لم يدخل شعر الشعراء العباسيين في مؤلفه، وكان لهذا الموقف أثره الواضح في الحركة النقدية وفي الحركة الشعرية في ذلك العصر، وكان هذا موقف أبي عمرو بن العلاء والأصمعي وابن الأعرابي وابن سلام، وهؤلاء كانوا يمثلون فئة النقاد المحافظين، وكانوا لايعدون الشعر إلاّ ماكان للمتقدمين[1]، ولعل موقفهم هذا كان نابعاً من حاجتهم إلى الشاهد، وقلّة ثقتهم بما يأتي به المولدون.[2] وتطور ذلك عندهم حتى صار تعصباً للقديم، ولكن شعراء المرحلة العباسية لم يحجموا عن قول الشعر أمام هذه الرؤية المحافظة، بل حاولوا تخطي المألوف الشعري، وكانت لهم في الشعر مواقف ونظرات جديدة، فحواها أن فنّ الشعر ليس وفقاً على عصر دون عصر، وهذا مايؤكده قول أبي تمام بشأن قصائده:[3] (من السريع)

يقول: مَن تقرع أسماعهُ   كمْ تركَ الأولُ للآخر

وهذا يعني أن مجال الشعر مازال مفتوحاً، ولم توصد دونه الأبواب، وأبو تمام نقض قولهم: «ماترك الأول للآخر شيئاً». وقال في مكان آخر فزاده بياناً وكشفاً للمراد:[4] (من الطويل)

ولو كان يَفْنَى الشّعر أفناه ماقَرتْ   حِياضُكَ منه في العصور الذّواهبِ

ولكنّه صوب العقول: إذا انجلت   سحائب منه أعقبتْ بسحائِبَ

(1) المرجع نفسه: 12- 13 (مقدمة المحقق).

(2) ابن رشيق- العمدة: 1/ 90.

(3) المصدر نفسه: 1/ 91، والديوان: 2/ 161.

(4) ابن رشيق- العمدة: 91/1، والديوان: 1/ 221- 222.

وفي نظرية أبي تمام في نقد الشعر وفنونه، نجد فهماً متطوراً لماهية الشعر ونقده.[1]

عمرو بن بحر الجاحظ(... 255هـ).

للشعر مكانة بالغة الأهمية في تفكير الجاحظ، وقد تنوعت أحكامه فيه، وحظيت مؤلفاته بمعالجة جوانب أساسية من قضايا الشعر وصناعته، ومع هذا فإن الجاحظ لم يفرد للنقد كتاباً خاصاً، وهذا ماجعله يورد آراءه في الشعر في كتبه «البيان والتبيين» و«الحيوان» وقد اعتمد في نقده الشعر على الناحية الفنية، وكان مهتماً بجوانب التجديد والتطوير في القصيدة العربية، وهو لم يقف في وجه التيار الجديد بل أسهم بأحكامه النقدية النظرية والتطبيقية في تشكيل الذوق الأدبي الجديد، واستطاع بحكم منهجه الاعتزالي وطريقة تفكيره الموضوعية أن يستوعب حركة النقد في عصره، وأن يُلِمّ بجميع اتجاهاته، ومن هنا كانت مواقفه النقدية شاملة لخصائص الإبداع الشعري شكلاً ومضموناً، ولما كانت حركة التجديد الشعري تشهد نشاطاً واسعاً على جميع المستويات، كان الجاحظ مواكباً لهذا التطوُّر والتحوّل متفهّماً للظروف التي أنتجته، وقد كان مقياسه النقدي «مبدأ الإجادة الفنية» فلم يفضل القديم لقدمه ولا الحديث لحداثته، والجاحظ يقر أنّ «الشعر صياغة وضرب مع الصبغ وجنس من

(2) عكام، فهد 1986- نظرية أبي تمام في النقد الشعري. الموقف الأدبي، العدد 181، 182، 183، دمشق: 91- 109.

وعكام، فهد 1983- نظرية أبي تمام في الفن الشعري- سحر الإغراب. الموقف الأدبي، ع 149، 150، دمشق: 23- 51.

وعكام، فهد 1983- نظرية أبي تمام في الفن الشعري، التقنية وجمالية القول. الموق الأدبي. ع 147، دمشق: 5- 32.

التصوير.»[1] وهو ههنا يؤكد على قضية الشكل في بناء القصيدة العربية دون أن يغفل المحتوى، لأن الإبداع الشعري كلّ متكامل، وتأتي عملية الفصل بين الخصائص المكّونة للخطاب الشعري، وتجزئة عناصره من أجل تسهيل دراسته ونقده، ولا تخرج المميزات الأساسية في الإبداع الشعري، عند الجاحظ عن إطار الصناعة الأسلوبية مثل الإئتلاف والسبك وتلاحم الأجزاء وحسن الاستهلال وحسن التخلّص ومراعاة الأوزان[2] ومن القضايا الهامة التي تناولها الجاحظ في نقده وتناولها النقاد العرب في عصره: قضية الشعر المنحول، وكان البحث في هذه القضية أمراً طبيعياً، بعد شيوع حركة التأليف والتدوين ورغبة المؤلفين والنقاد في إصلاح ماأفسده الرواة بنسبتهم أشعاراً إلى الشعراء الجاهليين[3] والجاحظ يطلق على الانتحال مصطلح التوليد «بمعنى تقليد الآثار استناداً إلى نماذج سابقة معروفة ونسبتها إلى الكتّاب المشهورين الذين تؤثر عنهم تلك النماذج، ... والأثر الأدبي المولّد يتخذ عند الجاحظ معنيين الأول: يفيد أنّه موضوع في زمن متأخر، ومنسوب إلى كاتب معين معروف. والثاني: يفيد نسبة الأثر الأدبي الموصوف بهذه الصفة إلى الأزمنة والأجيال الإسلامية المتأخرة.»[4]

---

(1) الجاحظ- الحيوان: 3/ 131-132.

(2) عاصي، ميشال 1981- مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ. مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان: 138 ومابعدها.

(3) بلاشير، ريجبس 1973- تاريخ الأدب العربي. ترجمة ابراهيم الكيلاني. منشورات وزارة الثقافة، دمشق: 1/ 203 ومابعدها، وحسين طه- في الأدب الجاهلي: 113- 173.

(1) عاصي- مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ: 149.

وفي قضية الانتحال يقول: «ولقد ولدوا على لسان خلف الأحمر والأصمعي أرجازاً كثيرة، فما ظنك بتوليدهم على ألسنة القدماء، ولقد ولّدوا على لسان جحشويه في الحلاق أشعاراً ماقالها جحشويه قط، فلو تقذروا من شيء تقذروا من هذا الباب.[1] وقد بلغ الأمر بالرواة إلى انتحال القصائد بكاملها وإضافتها إلى الشعراء القدماء وخاصة المشهورين منهم، فتشيع بين الناس ومن أشهر الرواة الذين عرفوا بانتحالهم الشعر: حماد عجرد وحماد بن الزبرقان وخلف الأحمر وحماد الراوية وغيرهم وقد وردت في كتب الأدب والأخبار اتهامات كثيرة لهؤلاء الرواة.[2] وميّز الجاحظ بين القصيد والرجز بقوله: «وجدنا الشعر من القصيد والرجز» ويرى أن «السجع والمزدوج دون القصيد والرجز.»[3] وليس هناك فرق بين هذين الشكلين الشعريين غير الوزن كما يرى «كارلونلينو»[4] في حين أن الرجز هو أحد الأوزان الشعرية مثل الرمل والهزج وغيرهما وقد فطن إلى ذلك علماؤنا الأوائل وقرروا تدوينه فيما كتبوا من حديث الأشعار وأوزانها.[5] والمعروف أن القصيدة لا تنصرف إلى أوزان معينة دون سواها. وإنّما أخذت تعريفها مصطلحاً انطلاقاً من قضية الكم، فإذا قلّ عدد الأبيات الشعرية عن عشرة فهي مقطوعة[6] يستوي في ذلك القصائد والمقطعات المنظومة على بحر الرجز أو غيره من البحور الشعرية المعروفة.

---

(1) الجاحظ- الحيوان: 4/ 60.

(2) الأصفهاني- الأغاني: 1/ 325، الجاحظ- البيان والتبيين: 4/ 23، ابن سلام- طبقات فحول الشعراء: 38- 39، ابن عبد ربه- العقد الفريد: 3/ 134-135، ابن المعتز- طبقات الشعراء: 15.

(3) الجاحظ- البيان والتبيين: 1/206، 208، 284، 297، 408، 3/6، 4/34، 84.

(4) نلينو، كارلو 1954- تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بني أمية. دار المعارف بمصر: 101-163.

(5) التبريزي الخطيب 1969- الكافي في العروض والقوافي. تحقيق الحساني حسن عبد الله، دار الكاتب، القاهرة: 73-92، والشنتريني- المعيار في أوزان الأشعار والكافي في علم القوافي: 74- 77.

(6) ابن رشيق- العمدة: 1/188-189.

وقد عالج الجاحظ في نقده قضية المعنى واللفظ، ولكن ليس بالمعنى الذي ذهب إلى تأويله كثير من القدماء والمعاصرين، فهو حين يقول: «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر الألفاظ، وسهولة المخرج،... وفي صحة الطبع، وجودة السبك، وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير.»[1] في هذا النص يعطي صورة واضحة عن العناصر المكونة للمتن الشعري، ويحاول أن يفاضل بين مضمون الشعر الفكري، وخصائصه الشكلية التصويرية، والجاحظ لايفاضل بين اللفظ والمعنى بل يضيف إلى اللفظ السبك والصياغة والوزن والتصوير، أي أنه يدخل التركيب اللغوي بكل علاقاته النحوية المتفرعة إلى خصائص مؤثرة في الدلالة وكذلك الإيقاع الموسيقي في تخيّر الأوزان واستقامتها، وتلاؤمها مع الغرض والموضوع أي أنها تصل ما بين النغمات المحسوسة بالوزن، وتلك الخفية ممثلة بجو الموقف المراد أداؤه، ولا يغفل الجاحظ القدرة الإبداعية الممثلة في الأدوات الفنية والأساليب البلاغية المختلفة،[2] وفي موضع آخر يشير إلى الفرق بين كلام الإعراب والبلديين فيقول: «ولم أجد في خطب السلف الطيّب والأعراب الأقحاح، ألفاظاً مسخوطة، ولا معاني مدخولة، ولا طبعاً رديئاً، ولا قولاً مستكرهاً، وأكثر ما تجد ذلك في خطب المولّدين، وفي خطب البلديين المتكلّفين، ومن أهل الصنعة المتأدّبين، وسواء كان ذلك منهم على جهة الارتجال والاقتضاب، أم كان من نتاج التحبير والتفكير.»[3] ويحدد الجاحظ مقاييس الشعر الجيد وخصائصه، فيقول:

---

(1) الجاحظ- الحيوان: 1/131- 132.

(2) فايز- علم الدلالة العربي- النظرية والتطبيق: 34.

(3) الجاحظ- البيان والتبيين: 2/ 8-9.

«وأجود الشعر مارأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فيعلم لذلك أنه أفرغ إفراغاً واحداً، وسبك سبكاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان... وكذلك حروف الكلام، وأجزاء الشعر من البيت تراها مقفلة ملساء، حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة ،وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد.»[1] وهذه الخصائص الشعرية المشار إليها، تدل على احتفال الجاحظ بالطبع والداهة والعفوية، كما تدل على نباهته إلى الربط بين أجزاء القصيدة ربطاً نفسياً وفنياً. وعملية الربط بين مقدمات القصائد وأجزائها الأخرى قد أشار إليها بعض النقاد القدماء، وكانت هذه الظاهرة تقليداً فنياً سار عليه الشعراء مدة من الزّمن، حتى جاءت ثورة المجددين بخروجهم على هذا النمط التقليدي، وظهرت القصائد المركبة، وأسهم الجاحظ في خضم هذه المرحلة بآرائه النقدية، وكانت أحكامه النقدية في الغالب تخضع إلى معايير موضوعية، وكانت هذه الآراء النقدية التي يدلي بها ينطلق فيها من النصوص الشعرية، لذلك تراه لاينطلق في أحكامه من معيار العصر والبيئة، وقد أسهم الجاحظ في تأسيس الحركة النقدية العربية بما قدمه من جهود نقدية، تمثلت في أحكامه على الشعر والشعراء سواء في المجال النظري أو التطبيقي، كما أغنى الحقل الأدبي بمصطلحات[2] نقدية وفنية تطورت في العصور العباسية اللاحقة، وكان لآرائه النقدية أثرها في حركة الشعر في عصره. وللجاحظ آراء نقدية رصينة في الصنعة والتكلّف والطبع[3] وفي كتبه كثير من النماذج والشواهد الشعرية. وقد

---

(1) الجاحظ- البيان والتبيين: 67/1.

(2) عاصي- مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ: 10 ومابعدها

(3) الجاحظ- البيان والتبيين: 1/9-14، 18/2.

أورد شواهد كثيرة من الشعر العباسي ممّا يدلّ على موقفه النزيه من الحركة الشعرية الحديثة في عصره.

إن هذه الإسهامات النقدية على اختلاف اتجاهاتها قد حاولت أن تعلّق على حركة الشعر، وخصوصياته من وجهات نظر مختلفة، فكانت هذه الأحكام النقدية تنطلق من قيم ومفاهيم تمليها طبيعة العصر، ومناخه الثقافي العام، وعلى الرغم من غلبة طابع التّسرع والانفعال والتصميم، والانطباع الذوقي، والحكم المعتمد على السلقية والفطرة- مع هذه المظاهر التي كانت تشوب أغلب الأحكام النقدية- فإن ذلك كان له أثره في الثقافة، وأسهم بعض الشيء في حركة الشعر العربي وبخاصة في العهد العباسي الأول الذي شهدت فيه القصيدة تألقًا وازدهاراً لم تشهده الأعصر السابقة، ومع هذا فإنّ النقد رغم ماحققه من خدمة للفن الشعري لم يساير ولم يواكب الحركة الشعرية التي شهدت انتشاراً واسعاً. وهذا لا يعني أن النقد ظلّ حيث هو، يراوح في مكانه، بل شهد تطوراً ملحوظاً حيث أننا نجد النقاد في أواخر العصر العباسي الأول يعتمدون مصطلحات نقدية في حكمهم على الشعر، وكانت لهم آراء نقدية دقيقة، لها قيمتها الجمالية والاسلوبية والموضوعية، إذا قيست بما كان سائداً ومتداولاً في ذلك الحين، وقد ساعد هؤلاء النقاد بطريق مباشر أو غير مباشر في تطور البناء الفني للقصيدة العربية على أيدي أبي نواس ومسلم وأبي العتاهية وبشار وأبي تمام والعباس بن الأحنف وغيرهم من الشعراء المحدثين. وكان لابد لهؤلاء المجددين أن يتعاملوا بحساسية مع الشعر، وأن يواكبوا إيقاع العصر، وأن تكون لهم مقاييسهم الخاصة في فهم الشعر، وتعد هذه الخصائص من مظاهر التطور والتجديد الذي لحق بالشعر والنقد معاً.

و- كتاب الدواوين وأثرهم في تطور القصيدة:

تعد الكتابة على اختلافها وتنوعها مظهراً من مظاهر تطور الأمة وتحضرها، «وليس في الأرض أمة بها طِرْق أولها مُسْكة، ولا جيل لهم قبض وبسط إلاّ ولهم خط، فأما أصحاب الملك والمملكة، والسلطان والجباية، والديانة والعبادة، فهناك الكتاب المتقن، والحساب المحكم[1]...» والأمة العربية كغيرها من الأمم التي عرفت الكتابة ومرت بمراحل حضارية أسست فيها دعائم نهضتها ومجدها حتى وصلت مرحلة العطاء الزاخر والمجد الحضاري المتألق، في العصر العباسي الذي اتضحت فيه معالم الفكر العربي الخلاق في شتى المجالات راختلاف الفنون.

يذكر الجهشياري أن عمر بن الخطاب أول من دوّن الدواوين من العرب في الإسلام[2] رذلك لشعوره بضرررة تنظيم شؤون الخلافة بعد أن اتسعت أرجاؤها وتطورت أحوالها الاقتصادية والإدارية، أما في العهد الأموي فقد ازدادت الحاجة إلى الكتابة الديوانية لتلبية حاجات الخلافة. واتخذت اللغة العربية لغة الدواوين منذ أن استلم السلطة عبد الملك ابن مروان «فساعد ذلك على شيوع العربية وانتشارها بين الموالي، وعلى أن تصبح لغة الإدارة والثقافة إضافة إلى أنها لغة السياسة والدين.»[3] فكان ذلك استجابة لروح العصر وسنة التطور، فاكتسبت الكتابة الديوانية مكانة هامة في ظل هذا المجتمع الذي شرع في وضع الأسس العامة لشروط نهضته الحضارية، ولما استقر الوضع في العصور العباسية "ظهر كاتب الديوان وزيرا سائسا لأمور الخلافة، ومثقفًا يقف على رأس مثقفي العصر، وأديبا يملك عدته

(1) الجاحظ- الحيوان: 71/1.
(2) الجهشياري - الوزراء والكتّاب: 16
(3) حسن ابراهيم - النظم الاسلامية: 190

المرموقة في الأنواع الأدبية: البلاغة، والنقد، والترسل، والنظم، والتأليف»[1]

وقد شهدت القصيدة العربية تطوراً ملحوظًا على أيدي الشعراء الكتاب[2] سواء عن طريق النقد والتوجيه أو عن طريق النظم أي قول الشعر، وتشكل المادة الشعرية للشعراء الكتاب حيّزا هاما بالنسبة للشعر العباسي في عصره الأول، وأهم الشعراء الكتاب في هذه المرحلة: ابراهيم بن اسماعيل بن داود الكاتب، وابراهيم بن عباس الصولي الكاتب، وأحمد بن يوسف الكاتب، والحسين بن رجاء بن أبي الضحاك الكاتب، الحسن بن وهب الكاتب، وخالد بن يزيد الكاتب، وأبو حكيمة راشد بن اسحاق بن راشد الكاتب، وسعيد بن حميد بن لجر الكاتب، وسعيد بن وهب الكاتب، وسليمان بن وهب الكاتب، وأبو العميثل عبد الله بن مليد الكاتب، وعبد الله بن ظاهر، وعمر بن مسعدة، وأبو علي البصير، ومحمد بن عبد الملك الزيات وغيرهم...[3]

(1) العلاق-الشعراء الكتاب في العراق في ق3هـ: 44.
(2) ابن النديم-الفهرست: 166-168 "وفي هذه الصفحات ذكر ابن النديم أسماء الشعراء والكتاب، وأشار إلى المقل في الشعر والمكثر فيه، وذكر دواوينهم وعدد صفحاتها"
(3) المصدر نفسه: 115-126، 166-168.

قد كان أغلب كتاب العصر العباسي الأول شعراء حتى لقبوا "بالشعراء الكتاب" لجمعهم بين الكتابة عامة والشعر، وشكّلوا ظاهرة لم تشهد العصور السابقة مثلها وقد أشاد الجاحظ بالمكانة الأدبية لهذه الفئة من الكتاب الذين أظهروا براعة في صناعة الشعر ونقده. يقول الجاحظ:"طلبت علم الشعر عند الأصمعي فوجدته لايحسن إلاّ غريبة، فرجعت إلى الأخفش فوجدته لا يتقن إلاّ إعرابه، فعطفت على أبي عبيدة فوجدته لا ينقل إلاّ ما اتصل بالأخبار، وتعلق بالأيام والأنساب فلم أظفر بما أردت إلاّ عند أدباء الكتاب كالحسن بن وهب ومحمد بن عبد الملك الزيات».[1] والجاحظ في هذا النص يعترف أنه لم يظفر بما أراد من علم الشعر إلاّ عند فئة الكتاب الذين أثبت ابن رشيق في "العمدة" جملة من أشعارهم. "يظهر فيها مرماهم ويستدل بها على مغزاهم، ويعرف حسن اختيار الجاحظ فيما ذهب إليه من تفضيلهم»[2] وقد أشار الجاحظ إلى ثقافة كتاب الديوان على اختلاف وظائفهم، فقال: "أما أنا فلم أر قط أمثل طريقة في البلاغة من الكتّاب، فإنهم قد التمسوا من الألفاظ ما لم يكن متوعّرا وحشيًا، ولا ساقطا سوقيا."[3] ويذهب شوقي ضيف إلى أن كتاب الديوان في هذا العصر بعنايتهم بألفاظهم نقلوا :"حرفة الكتابة من أسلوبها القديم: أسلوب الصنعة إلى أسلوب جديد من التصنيع... وبدأت هذه العناية واضحة منذ عصر البرامكة الذين روت كتب التاريخ عنهم ترفًا واسعا، وكأنّ هذا الترف دفعهم هم والكتاب من حولهم إلى التأنق في حياتهم الاجتماعية، والتأنق أيضا في حياتهم الأدبية[4] وحِرْصُ الكتاب على سلامة لغتهم وسلاستها،

---

(1) الجاحظ-البيان والتبيين: 1/137، 4/23-24.
(2) ابن رشيق-العمدة: 2/105-106.
(3) الجاحظ-البيان والتبيين: 1/137
(4) ضيف- الفن ومذاهبه في النثر العربي: 195.

والتأنق في استعمال ألفاظها كان وليد هذا لتطور الحضاري الذي شمل مظاهر الحياة في العصر العباسي الأول، وقد انكب الكتاب على ثقافة العصر ينهلون من منابعها، فتمكنوا بذلك من مختلف فروعها "وانفتحت أمامهم آفاق العمل الرفيع، والثقافة الواسعة، فتصرّفوا في شؤون الخلافة وكانت لهم آراء سديدة في البلاغة والنقد، وكان لهم شعر جديد يحمل سمات بيئتهم "الحياتية" والفكرية، كما تهيأ لعدد كثير منهم سلوك سبيل التأليف والتصنيف والتقييد."[1]

وكان الكتاب يشاركون في توجيه الذائقة الشعرية بأحكامهم النقدية، فكانوا يتناولون الشعر بالتحليل، مشيرين إلى مواطن الجودة والرداءة، وبهذا خرجوا على طابع النقد الذي ساد العصور السابقة، والذي يفتقد إلى التعليل في أغلب الأحيان، لأنّ التعليل، "لا يستطيعه إلاّ تفكير مكوّن، وكل تعليل لا بد من استناده إلى مبادئ عامة، والعرب لم يكونوا قد وضعوا بعد شيئا من مبادئ العلوم اللغوية المختلفة التي لم تدوّن إلاّ في العصر العباسي»[2] ومع تطوّر الحياة أصبحت الأحكام النقدية أكثر عمقا، ودقة، وتنظيما، ومنهجية بأفاد ذلك في توجيه الشعر واغنائه في العصر العباسي الأول،وكان لهذه الجهود النقدية المعتبرة أثر في بناء القصيدة العربية، ومحاولة الخروج على العمود الشعري. وقد أشاد الجاحظ بدور الكتاب في النقد أكثر من مرة، يقول: «ولم أر غاية النّحويين إلاّ كلّ شعر فيه إعراب، ولم أر غاية رواة الأشعار إلاّ كلّ شعر فيه غريب أو معنى صعب يحتاج إلى الاستخراج، ولم أرد غاية رواة الأخبار إلاّ كلّ شعر فيه

---

(1) العلاق-الشعراء الكتاب في العراق في ق3هـ: 58.

(2) مندور- النقد المنهجي عند العرب: 17.

الشاهد والمثل، ورأيت عامّتهم- فقد طالت مشاهدتي لهم- لايقفون إلاّ على الألفاظ المتخيّرة، والمعاني المنتخبة، وعلى الألفاظ العذبة، والمخارج السّهلة، والدّيباجة الكريمة، وعلى الطبع المتمّكن، وعلى السّبك الجيّد، وعلى كلّ كلام له ماء ورونق، وعلى المعاني التي إذا صارت في الصدور عمرتها وأصلحتها من الفساد القديم، وفتحت للّسان باب البلاغة ودلّت الأقلام على مدافن الألفاظ، وأشارت إلى حسان المعاني، ورأيت البصر بهذا الجوهر من الكلام في رواة الكتّاب أعمّ، وعلى ألسنة حذّاق الشّعراء أظهر[1].» وتظهر أراؤهم النقدية في احتفالهم بشعر المحدثين، وإسهامهم في الانتقال بالنقد من «الانطباع التأثري، والخاطرة السريعة، والحكم القاصر الذي سمعنا مثله عند النقاد في القرن الثاني الهجري، وماقبله إلى الاتجاه نحو الموضوعية، والاقتراب من النقد المنهجي الصحيح[2].» وقد انصب نقدهم للشّعر المحدث على مسائل نقدية مختلفة فيه، مثل اللفظ والمعنى، الطبع والصنعة، الصدق والكذب، السرقات الشعرية، والموازنة بين الشعراء، وأشاروا إلى العلاقة بين الشعر والأخلاق والدين، وكان انتصارهم للتيار الشعري المحدث وليد ذلك التغيّر الكبير في الذوق الحضاري العام، الذي شمل البنى الاقتصادية والاجتماعية، والرؤية السياسية ونمط الحياة الثقافية.

إنّ نقد الشعراء الكتاب، -كتاب الديوان- كان جزءآ من النشاط النقدي في العصر العباسي، وقد بلغ من عناية الكتاب بالشعر، وصناعته،

---

(1) الجاحظ- البيان والتبيين: 24/4.
(2) الربداوي- الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام: 108.

وروايته، ونقده أنّ بعضهم كان لا يقبل السماع من الشعراء الذين يقصدون نائلهم إلاّ إذا جادت قريحته، وكملت أداته الفنية، وأثبت مقدرة على التشكيل اللغوي، أي له إمكانية شعرية تؤهله إلى إدراك ما في اللغة من غنى دلالي وفني، وتخرجه من حيز الاتباع إلى مجال الإبداع، ومما يروى عن أحمد بن المدبر[1] أنه كان يمتلك حسًا نقديا سليما، وكان شاعراً بليغًا، وكان إذا مدحه شاعر فلم يرض شعره، قال لغلامه: امض به إلى المسجد الجامع فلا تفارقه حتى يصلي مائة ركعة ثم خلّه، فتحاماه الشعراء إلاّ الأفراد المجيدين فجاءه أبو عبد الله الحسين بن عبد السلام المصري المعروف بالجمل، فاستأذنه في النشيد، فقال: لقد عرفت الشرط؟ قال: نعم، وأنشده: (من الوافر)

أردنا في أبي حسن مديحًا ... كما بالمدح ينتجع الولاة

فقلنا أكرم الثقلين طرّاً ... ومن كفاه دجلة والفرات

فقالوا: يقبل المدحات لكن ... جوائزه عليهن الصّلاة

فقلت لهم: وما تغني صلاتي ... عيالي. إنما الشأن الزكاة

فأما إن أبى إلاّ صلاتي ... وعاقتني الهموم الشغلات

فيأمر لي بكسر الصّاد منها ... فتصبح لي الصّلاة هي الصّلات

فضحك ابن المدبر واستظرفه، وقال: من أين أخذت هذا؟ قال: من قول أبي تمام الطائي: (من الكامل)

هُنَّ الحَمَامُ فإنْ كُسِرَتْ عِيافَةً ... مِنْ حَائِهِنَ فَإنَّهُنَّ حِمَامُ

---

(1) المرزباني-الموشح: 533-534، العقد الفريد: 170/4، أخبار أبي تمام: 97، 175.

فأحسن صلته»[1] وفي قول ابن المدبر: "من أين أخذت هذا؟" ما يدل على حسّه النقدي في التمييز ما للشاعر وما لغيره، وذلك بحكم اطلاعه على الشعر ودرايته بصناعته، ولابن المدبر مواقف نقدية كثيرة رددتها كتب الأخبار والأدب وله عدة قصائد في موضوعات مختلفة.

وكان أبو العباس عبد الله بن طاهر الكاتب شاعراً بليغًا، وله صنعة عالية في الغناء وكان ممدوح أبي تمام ودعبل وكثير من شعراء عصره توفي سنة 230 هـ[2] وكان "قد رسم في أمر من يقصده من شعراء الأطراف أن يؤخذ المديح منه، فيعرض على أبي سعيد المكفوف مؤدب ولده أولا، فما كان منه يليق بمثله أن يسمعه من قائله في مجلسه أنفذه أبو سعيد إليه والقائل له معه، فأنشده إياه في مجلسه، وما لم يكن بالجيد، أو كان مهجنا لم يعرضه ولم ينفذه"[3] وقد رفض أبو سعيد قصيدة أبي تمام التي امتدح بها عبد الله بن طاهر ومطلعها: "هنّ عوادي يوسف وصواحبه" فلما رفعت إليه القصيدة اغتاظ وقال للكاتب: ألقها، أخزى الله حبيبا، يمدح مثل هذا الملك الذي فاق أهل زمانه كمالا بقصيدة، يرحل بها من العراق إلى خراسان، فيكون أولها بيت نصفه مخروم، والنصف الثاني عويص.

---

(1) الحصري-زهر الآداب: 1/492-493

(2) ينظر في أخباره وأشعاره، العقد الفريد: 1/50، 243، 315، 316، 321، 2/130، 198، 205، 273، 317، 430، 4/124، 159، 199، 223، 6/345. أخبار أبي تمام: 211، 212، 213، 219، 221، 222، 223، 262، الديارات: 36، 37، 126، 132، 133، 135، 136، 137، 138، 139، 140، 141، 286، أدب الكاتب: 40، 52، 53، 68، 69، الفهرست: 117.

(3) المرزباني-المرشح: 490-500.

فلما لقيه قال: يا أبا تمام، لم لا تقول من الشعر ما يفهم؟ قال له: وأنت يا أبا سعيد لم لا تفهم من الشعر ما يقال؟[1] واتخذ أبو سعيد هذا الموقف من شعر أبي تمام لا لكونه مغرقا في الغموض، ومغلقا على الإنهام، وإنما كان ذلك الموقف تحت تأثير أستاذه ابن الأعرابي اللغوي المحافظ الذي تحامل على مذهب أبي تمام والشعراء المحدثين. وكان أبو العميثل قسيم أبي سعيد في مهمته على باب ابن طاهر، وكان أبو تمام قد مدحه بقصيدة مطلعها:[2] (من الكامل)

ليتَ الظِّباء أبا العميثل خبَّرَتْ   خبراً يرويّ صاديات الهمَام

وأرى الصَّحيفةَ قد عَلَتْهَا فترةٌ   فترتْ لها الأرواحُ في الأجسامِ

فكتب إليه أبو العميثل، ونوّه بشاعريته، وأثنى على شعره بقصيدة مطلعها: (من الكامل)

أفْهَمْتَنَا فنقعت بالإفهامِ   فاسمعْ جوابكَ يا أبا تَمامِ

وفيها يصف شعره، وتعقيب ابن طاهر عليه، فيقول: (من الكامل)

قد كنت حاضر كلّ ما جوّدته   من منطق مستحكم الابرام

فيه لطائف من قريض مونق   نطقت بذلك ألسن الحكام

مُلس المتون لدى السماع كأنها   لمسا ومنظرة متونُ سلام

وشهدت ما قال الأمير بعقبه   من أنه عسلٌ بماء غمام

فعليك محمود الأناة فإنها   والنُّجْحُ في قرن على الأيام

---

(1) المصدر نفسه: 500.

(2) أبو تمام-ديوانه: 281/3.

وكان الحسن بن وهب الكاتب يعنى بأبي تمام، ويحفظ أكثر شعره، وكانت علاقته به علاقة حميمة، وكان يعده الشاعر الأول في العصر العباسي، سمع الحسن بن وهب رأي أبي اسحاق ابراهيم بن العباس: "إن كانت دولة بني أمية حلبة الشّعراء فدولة بني هاشم حلبة الكتاب" فقال الحسن: "ما يترك أبو اسحاق عصبيته للأوائل من الشّعراء، والله ما كان في دولة بني أمية مثله. هلاّ قال: أنا أعدّ شعراء هذه الدولة، فعدّ كتّاب تلك الدولة؟" ثم قال الحسن: "أما البلاغة في الكتبة فما ينازع أهل هذه الدولة فيها، وأما الشعْر فلا أعْرف-مع كثرة مدحي له وشغفي به في قديمه ولا حديثه- أحسن من قول أبي تمام في المعتصم بالله، ولا أبدع معاني، ولا أكمل مدحًا ولا أعذب لفظًا."[1]

ومن نقد الحسن بن وهب لشعر أبي تمام قوله: "أنت -حفظك الله- تحتذي من البيان في النظم، مثل ما نقصد نحن في النثر من الإفهام، والفضل لك -أعزك الله- إذا كنت تأتي به في غاية الاقتدار، وعلى غاية الاقتصار، وفي منظوم الأشعار، فتحل متعقدة، وتربط متشردة، وتضم أقطاره، وتجلو أنواره، وتفصله في حدوده، وتخرجه في قيوده، ثم لا تأتي به مهملا فيستبهم، ولا مشتركا فيلتبس، ولا متقعدا فيطول، ولا متكلفا فيحول، فهو منك كالمعجزة، تضرب فيه الأمثال، وتشرح فيه المقال، فلا أعدمنا الله هداياك واردة، وفوائدك وافدة[2]" والحسن في حكمه النقدي هذا ينتصر لأبي تمام، ولعلنا إذا تأملنا هذا النص النقدي نجد أنه يتناول كثيرا

---

(1) الصولي-أخبار أبي تمام: 109.

(2) زهر الآداب: 855/3، وينظر في أخبار الحسن وأشعاره، المحاسن والأضداد: 218، 219 أخبار أبي تمام: 114، 109، 104، 118، 183، 187، 194، 196، 197، 198، 199، 201، 202، 210، 267، 272، 277 العقد الفريد: 77/1، 159، 235، 248، 130/2، 145، 193/3، 170/4، 174، 202، 227، 233، 234، 242، 420، 420/5، 166/6، 285، 288، 391، 400، 401، 402 أخبار البحتري: 30، 60، 137 العمدة: 108/2-109، الأغاني: 94/23-116.

من الخصائص الفنية والجمالية في الشعر، فهو يشير إلى قضية البيان في النظم، والاقتدار في الأداء والتعبير، والاقتصار أو التكثيف، والإيجاز، وعدم استعمال الغريب والمهمل من الألفاظ، وإخراج جميع ذلك ضمن قيود فنية أصيلة في القصيدة العربية وهي القافية والوزن، وهذه الرؤية النقدية كان لها أثرها في شعر أبي تمام، وفي شعر غيره من شعراء زمانه. ويقول الحسن في موضع آخر بعد أن يستشهد على قوة شاعرية أبي تمام بقصيدته "عمورية" في مدح المعتصم وبعد أن ذكر من القصيدة سبعة وعشرين بيتا قال بعدها: "هل وقع في لفظة من هذا الشّعر خلل؟ كان يمرّ للقدماء بيتان يستحسنان في قصيدة فيجلّون بذلك، وهذا كله بديع جيّد[1] ".

وكان محمد بن عبد الملك الزيات كاتبًا شاعراً، وزر للمعتصم والواثق، قال لأبي تمام "والله إنك لتحلّي شعرك من جواهر لفظك، وبدائع معانيك، ما يزيد حسنا على بهي الجواهر في أجياد الكواعب، وما يدخّر لك شيء من جزيل المكافأة إلاّ يقصر عن شعرك في الموازنة.[2]" ويقول في غير موضع: "واللّه ما أحبّ بمدحك مدح غيرك لتجويدك وإبداعك، ولكنّك تنغّص مدحك ببذله لغير مستحقّه. "فقال (له أبو تمام): "لسان العذر معقول وإن كان فصيحا"[3]

إن هذه الأحكام النقدية المنصبة على اللفظ والمعنى وما فيهما من جدة وإبداع تؤكد هذا الذوق الفني الجديد، الذي أفرزه واقع الحضارة، وما شاع فيها من تطور على جميع المستويات، إن كتّاب الديوان الذين كانت لهم

(1) أخبار أبي تمام: 114.
(2) زهر الآداب: 84/1.
(3) أخبار أبي تمام: 119-120.

آراء نقدية في الحركة الشعرية في عهدهم، لم يكونوا منعزلين عن الحياة الثقافية وما تتمتع به من تيارات فكرية وأدبية، ولم يكونوا بعيدين عن جواء الشعر في المرحلة العباسية، بل إن أغلبهم كانوا شعراء، وكانوا يلقبون "بالشعراء الكتاب"، ومن هنا كانت آراؤهم النقدية نابعة من صميم التجارب الشعرية التي مارسوها، ومارسها غيرهم، وهكذا تضافرت خبراتهم الشعرية، وتجارب شعراء عصرهم، لتمنحهم تلك المقدرة على تميز جيد الشعر من رديئه.

فكتاب الديوان، "لا يشتغلون بتشريع أو استنباط، ولا يهمهم جانب فلسفي لاهوتي وقد يتزودون بهذه الثقافات، كما يتزودون بثقافة اللغة العربية وما يتصل بها من الأنساب والأخبار والغريب. لكن هذه الأدوات كلها لا تكفي كفاية تامة لتفهم النص الأدبي، ففهم النص الأدبي أو علم الشعر الحق ينفرد بنفسه، وهو أقرب منالا عند الكتاب. الكتاب الذين لا يفلسفون النص، ولا يستنبطون الحكم الشعري، ويشعرون بحاجتهم إلى أدوات أخرى. وهكذا وجدنا عند الكتاب والأدباء الحديث عما يؤثر في النفس على حين وجدنا عند غيرهم من علماء الكلام والأصول الاهتمام بجانب التوضيح المقنع. وجدنا عند هؤلاء الكتاب أيضا الحرص على المعجم اللغوي الوسط، والثناء على ما يسمونه السهولة التي يمتنع على الرجل العادي تقليدها، والإعراض عن الغريب الذي لا يصوّر القدرة الأدبية الحقيقية[1] وقد كان للناحية الثقافية التي تميّز بها العصر العباسي الأول، أثرها الواضح في شعر الشعراء الكتاب، فظهرت بعض معالم هذه الثقافة المتنوعة- من فكرية وكلامية وأدبية وبلاغية، وما كان يدور في المجالس والأندية الثقافية من حوار وحجاج ومناظرة- في قصائد الشعراء الكتاب، إذ اغتنت موضوعات قصائدهم على اختلافها بألفاظ المتكلمين

(1) ناصف، مصطفى 1981-دراسة الأدب العربي، ط2، دار الأندلس، بيروت: 9-10.

ومصطلحاتهم، وبالألفاظ والتراكيب الكتابية والديوانية، واستعانوا بالموروث الشعري، وبالقرآن والحديث في بعض قصائدهم، وتشبيهاتهم، وصورهم الشعرية، ومالوا في جلّ نتاجهم الشعري إلى السهولة في اللغة والتراكيب، كما توجّهوا إلى الفئات الاجتماعية الدنيا فهجوا ومدحوا ورثوا كثيرا من الخدم والجواري والسقاة والمغنين والزامرين، وجلّ هؤلاء كانت تربطهم بهم علاقات اجتماعية مباشرة، ذلك أنهم كانوا يقومون على خدمتهم وقضاء مصالحهم وامتاعهم وغير ذلك. وهذا يدل على ذلك التحوّل الحضاري الكبير الذي شهده هذا العصر.

وقد أسهم الشعراء الكتاب في تطور القصيدة العربية في هذا العصر، فجددوا في موضوعاتها، وأدخلوا عليها قيما جمالية، ومعايير فنية جديدة، تمثلت في الخروج على كثير من قيم العمود الشعري الذي كان أثرا من آثار تقاليد العصور الأدبية السابقة، وتساهل الشعراء الكتاب في التزام الموضوعات القديمة، أي القصيدة المركبة التي حافظ على تقاليدها بعض النقاد المحافظين، وأشاع الشعراء الكتاب القصيدة ذات الموضوع الواحد، أي القصيدة البسيطة أو المستقلة، ومالوا إلى المقطعات القصيرة التي تحفل بالفكرة المحددة، والخاطرة السريعة، كما أسهموا في تطوير الأوزان، بمعنى أنهم مالوا بها إلى البحور المجزوءة، وتفننوا في الصياغة اللغوية، والصور الشعرية، ولجأوا إلى تصوير الحياة اليومية، ورصد ملامحها، وما يعتمل فيها من أفراح وهموم.

أنجز طبعه على مطابع
ديوان المطبوعات الجامعية
الساحة المركزية . بن عكنون
الجزائر

هذا الكتاب

يشكل الاهتمام بالشعرية العربية حيزا كبيرا في الدراسات العربية المعاصرة، غير أن هذا الاهتمام تضاربت فيه وجهات نظر الدارسين، فاختلفت فيه مناهجهم، وتفاوتت مستوياتهم في وصف الظاهرة وتحليلها.

وغاية هذا الكتاب هي التعريف بخصائص الشعرية العربية القديمة، كما هي في تنظيرها وممارسة إنتاجها، وتحديد مفهوم هذه القصيدة العربية وبنائها ورصد تطور المكونات البنيوية والوظيفية للخطاب الشعري من عهد التأسيس إلى العهد العباسي الأول الذي شهدت فيه الشعرية العربية أرقى درجات تألقها وقمة تطورها.

وفي سياق البحث عن مظاهر الشعرية العربية تأتي الإشارة إلى الأنماط الشعرية المستحدثة في العهد العباسي، ويأتي تفصيل القول في التشكيل الموسيقي للظاهرة الشعرية ومكوناتها، ووحدة القصيدة وانسجامها، والبحث في العوامل المؤثرة في تطورها، ودراسة بعض النماذج الشعرية وتحديد أساليبها الجمالية وتعدد إيحاءاتها وتنوع دلالاتها.

وقد تضمن الجزء الأول من الكتاب جملة من القضايا المعرفية التي تحدد طبيعة البحث في خصائص الشعرية العربية من خلال التركيز على التعريفات القديمة والحديثة لمفهوم القصيدة العربية وبنائها وما تفرع عنها من أنماط في جنس الخطاب يميز بينها أساليب التشكيل وطرائق التعبير بالإضافة إلى كيفيات إحداث الوظيفة الشعرية واشتمالها على وظائف مجاورة تدرك بإعمال العقل وتحفيز الاجتهاد، ولم يغفل البحث العوامل المؤثرة في تطور القصيدة العربية من عهد التأسيس إلى العصر العباسي وفق دراسة شمولية للبنى التحتية والبنى الفوقية ومتجلياتها الثقافية ومؤثراتها الحضارية.



www.opu-dz.com



Edition: 4086